

١٢

نقاد الأدب

رشاد رشدي

د. نبيل راغب



Bibliotheca Alexandrina



0147002

نقاد الأدب

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

إشراف

د. عاكى شلتش

تنفيذ

محمود العزب

الإخراج الفني

رفيق يونس

نقاد الأدب

١٢

رشاد رشدي



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)



الجمعية المصرية للعلماء للكتاب

١٩٩٣

الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية

رقم العمل: 892.20.9

نيل رجب

رقم تسجيلي: ١١٢٤٠

صورة من قريب

لم يكن رشاد رشدى مجرد أستاذ جامعى
او كاتب مسرحى او صحفى قدير او كاتب قصة
قصيرة او ناقد كبير سواء على مستوى التنظير
او التقويم ، بل كانت كل هذه الجوانب العلمية
والابداعية تشكل فيما بينها منظومة متكاملة
العناصر او بوتقة تنصهر فيها كل انجازاته ، بحيث
جعلت منه ظاهرة تفرض ظلها على الحياة الجامعية
والثقافية والأدبية والمسرحية والنقدية فى مصر
والعالم العربى ابتداء من منتصف الخمسينيات
وحتى مطلع الثمانينيات ، أى حتى رحيله فى فبراير
عام ١٩٨٣ .

تخرج رشاد رشدى فى قسم اللغة الانجليزية بكلية
الآداب - جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) عام ١٩٣٥ ،
واشتغل مدرسا للغة الانجليزية فى المدارس الثانوية ، خاصة
مدرسة الأورمان النموذجية التى كانت تنتقى أفضل العناصر
العلمية من أجل الحفاظ على مستواها المتميز بين مدارس

وزارة المعارف العمومية • وقد برزت مواهب رشاد رشدي وقدراته منذ ذلك الزمن المبكر ، فلم يقنع بالحدود التقليدية للمعلم الناجح ، بل كان يرسل الصحف والمجلات التي تنشر له المقالات النقدية وأحيانا القصص القصيرة • كما كانت له اسهامات واضحة في قسم اللغة الانجليزية بالاذاعة المصرية ، قدم من خلالها تغطية للنشاط الأدبي والمسرحي ، سواء المصرى أو الأجنبى ، وعرضا للكتب العربية والانجليزية •

وفي أواخر الأربعينيات سافر في بعثة الى جامعة ليدز بإنجلترا للحصول على درجة الدكتوراة في الأدب الانجليزى • وكان موضوع رسالته أدب الرحلات الذي سجله الرحالة الانجليز الى الشرق عامة ومصر خاصة • ولم تكن حياته في إنجلترا تسير على نهج المبعوثين التقليديين الذين يركزون على دراستهم ، ولا مانع من بعض الجرعات الغرامية العابرة أو حتى الزواج من انجليزية والعودة بها الى مصر ليتيه بها فخرا على أقرانه من ذوى الزوجات المصريات ، بل كانت حياته نموذجا للمثقف الشاب الذى يريد أن ينهل من كل منابع الفن والأدب والثقافة والمعرفة بل والحياة نفسها • فاذا كانت رسالته للدكتوراة عن أدب الرحالة الانجليز الى مصر ، فان بعثته في إنجلترا كانت بمثابة أدب رحلة مصرى الى إنجلترا •

وبرغم حياته العريضة والعميقة بل والمتعة في انجلترا ،
فانه لم يكن من المبعوثين الذين ينهرون بكل ما هو أجنبي *
فقد سلحته ثقافته وعلمه ونظراته النقدية بأساحة التحليل
والرؤية الثاقبة للايجابيات والسلبيات على حد سواء بحيث
لم يحدث أن عشى بصره في مواجهة بريق الحضارة الغربية
وأضوائها * وقد أكسبه هذا احترام أساتذته وزملائه
وأصدقائه الانجليز ، وفي مقدمتهم أستاذه والمشرّف على رسالته
بونامي دوبريه *

وفي أعقاب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ عاد الى مصر ليعمل
مدرسا في قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة ، ثم تولى رئاسة
القسم في منتصف الخمسينيات خلفا للدكتور لويس عوض الذي
طرد من الجامعة بتهمة الشيوعية * وكان رشاد رشدي أشهر
رئيس لقسم اللغة الانجليزية ، فقد استمر عهده ما يقرب من
عشرين عاما * وكان يعد القسم عمله وبيته وحياته لدرجة أنه
رفض عمادة كلية الآداب أكثر من مرة حتى لا يهجر بيته
الحبيب * وفي عهده تخرج في هذا القسم معظم من يقودون
الحياة الثقافية والأدبية والنقدية الآن ، أو يقومون بتدريس
الأدب الانجليزى واللغة الانجليزية سواء في الجامعات
أو المعاهد أو المدارس ، أو يشغلون مناصب رفيعة في وزارات
الخارجية أو الاعلام أو الثقافة *

وبحكم أنه لم يكن تقليدياً في أى جانب من جوانب حياته، فقد حرص أيضاً على أن تكون علاقاته بتلاميذه علاقات غير مرتبهة بالحياة الجامعية فحسب ، بل علاقات تحمل في طياتها أبوة وأخوة وصداقة أكثر من مجرد صلة بين أستاذ وتلميذ . وكانت الكلمة الأثيرة لديه والتي سمعتها منه تكراراً كلما قابل أحد تلاميذه في موقع حساس من مواقع العمل القومى هى : « ان أبنائى يملأون الأرض » . فكان يحمل بين جوانحه قدراً من الأبوة لا ينضب ، وكانت فرحته لا تقدر عندما يكتشف المواهب المبكرة في بعض أبنائه وكأنه وجد كنزاً ، ولا تتوقف فرحته عند حد الاكتشاف بل تستمر وتنمو وتتطور بدون حدود وبأسلوب عملى يدفع بابنه الموهوب الى آفاق لم يكن يحلم بها . فمثلاً عبر عن سعادته بمسرحية « البر الغربى » التى كتبها الدكتور محمد عنانى ولم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من عمره ، فبدفح بالمسرحية الى العرض عام ١٩٦٣ على « مسرح الحكيم » وناث اعجاب النقاد ، ووجد عنانى اسمه المذكوراً بين كبار كتاب المسرح وهو لا يزال يخطو خطواته الأولى في المسرح . فلم يكن رشاد رشدى يربط بين الموهبة وبين السن أو الأقدمية ، وكانت أكبر محنة في نظره تتمثل في ترك موهبة مبكرة لتذوى وتموت دون رعاية .

كذلك فتحت صفحات مجلة « المسرح » التي كان يرأس تحريرها منذ عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٦٧ للشباب النابيين الموهوبين سواء من تلاميذه في الجامعة أو من النقاد الواعدين من خارجها ، ولم يهتم كثيرا بالأسماء اللامعة في ذلك الوقت لأنه رأى أن بريق بعضها كان مزيفا • ولذلك تألفت على صفحات مجلة « المسرح » أسماء مثل سمير سرحان ومحمد عناني وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب وغيرهم من الشباب الذين لم يكونوا تجاوزوا العشرين الا بعامين أو ثلاثة على أكثر تقدير • وكانت مجلة « المسرح » هي المدرسة العملية التي تخرج فيها هؤلاء النقاد والدارسون الذين يساهمون الآن بقسط وافر في قيادة المسيرة الثقافية والأدبية والنقدية سواء في مصر أو في العالم العربي •

وعندما كان يبحث بتلاميذه النابيين في بعثات أو منح الى الخارج كان يوصيهم بمراسلة مجلة « المسرح » وامدادها بأخر تطورات الحركات المسرحية سواء في أوروبا أو أمريكا • وبالتالي كان يضرب أكثر من عصفور بحجر واحد ، لأنه بهذا يضمن مراسلين بالمجان لمجلة ذات ميزانية محدودة ، وفي الوقت نفسه تفتح المجلة نوافذ على آخر تطورات الحركة المسرحية في عواصم المسرح العالمية ، ويدفع بمراسليه الى

التخلي عن الحياة الأكاديمية التقليدية المحدودة التي تحصر همومها في الدراسة والحصول على الدرجة العلمية ثم العودة الى مصر لشغل منصب مرموق ، فقد جعلهم يعيشون الحياة الثقافية والأدبية والمسرحية في أعرق أبعادها العملية مثلما فعل هو من قبل في بعثته العلمية •

وكان حماسه لا يفتر لتلاميذه وأبنائه النابهين النابغين • وبالطبع كان هذا الحماس جذوة متقدة داخل تلاميذه ، تشعرهم دائما بالمسئولية الأدبية التي تحتم عليهم التفوق والانجاز بأسرع ما يمكن • فحقق بعضهم أرقاما قياسية في سرعة الحصول على درجة الدكتوراة من الخارج • فمثلا عاد سمير سرحان حاملا درجة الدكتوراة في الأدب الانجليزي من جامعة انديانا الأمريكية عام ١٩٦٨ ولم يكن قد تجاوز السادسة والعشرين من عمره • وفي نفس العام عاد عبد العزيز حمودة حاملا نفس الدرجة من جامعة كورنيل بنيويورك ولم يتجاوز التاسعة والعشرين • وكنت قد اعتدت في ذلك العام أن أمضى معه صباح الجمعة من كل أسبوع في حديقة جروبي بشارع عدلى للتمتع بشمس الشتاء ، وذات صباح وجدته سعيدا منشرحا ، وعندما سألته عن السبب أجابني بأنه غدا السبت اجتماع مجلس الكلية لاعتماد تعيين سمير سرحان وعبد العزيز

حسودة على درجة مدرس بقسم اللغة الانجليزية * فقد كان أى انجاز يحزره أبناؤه هو اثمار للبذرة التى رعاها منذ البداية ولذلك كانت فرحته تفوق بعض الأحيان فرحة أبناؤه أنفسهم * وكثيرا ما كان يترك نفسه نهبا للعاطفة الجياشة *

كذلك لم يكن رشاد رشدى أستاذا تقليديا للنقد والأدب بحيث يقوم بتدريسه لتلاميذه الذين يحفظونه عن ظهر قلب ثم يقومون بعد ذلك بصبه على أوراق الاجابة فى الامتحان ثم ينتهى عند هذا الحد بالنجاح والتخرج * بل كان يملك منهجا نقديا متكاملا استطاع أن يغزو به الحياة النقدية فى مصر والعالم العربى فى الصميم ، خاصة بعد عودته من أمريكا عام ١٩٥٥ ، اذ عمل هناك أستاذا زائرا فى جامعة ييل لمدة عام ومن الواضح أن منهجه النقدى تبلور وتكامل فى هذا العام بعد أن ملك ناصية مدرسة النقد الجديد التى تزعمها ت.س. اليوت ، عزرا باوند ، وأ.أ. ريتشاردز ، وألن تيت وليونيل تريلنج ، وكليانث بروكس ، وت.أ. هيوم ، ولتر بيتر وغيرهم *

كانت اتجاهات النقد الأدبى - ولا نقول مدارس - فى مضر قبل ذلك عبارة عن تفسيرات انطباعية أو شخصية أو اجتماعية أو نفسية للعمل الأدبى الذى كان مجرد أداة أو وسيلة للتعرف على مزاج الناقد أو شخصية الأديب وتكوينه

النفسي أو الخلفية الاجتماعية التي استقى منها الأديب مضمون عمله ، وبمجرد تعريف القارئ بهذا العنصر أو ذلك فإن قيمة العمل الفني ووظيفته تتوقفان عند هذه الحدود ، شأنه في ذلك شأن أية دراسة أو مقالة تدور عن أحد هذه العناصر أو أكثر .

وجاء رشاد رشدي ليسبح وحده ضد التيار ويتحدى الاتجاه السائد في جرأة واصرار وثقة ودراية يحسد عليها . وعندما لم يجد جدوى من استقطاب أحد من قدامى النقاد الى اتجاهه الموضوعي التحليلي التقويمي ، قرر بريادة قل أن نجد نظيرا لها ، تربية « الكادرات » الجديدة التي ستحمل على غاتها في المستقبل مهمة تحويل النقد الأدبي الى علم منهجي تحليلي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . ولم تقتصر دعوته على منبر قسم اللغة الانجليزية ، بل امتدت لتشمل منابر الصحافة من خلال مقالاته وأحاديثه التي كان يدلي بها للصحفيين ، والراديو ثم التلفزيون الذين كانوا أدواته في الوصول الى الجمهور العادي . فقد كان يملك القدرة على مخاطبته في سلاسة وبساطة وروية لا تتأني للدارسين الأكاديميين في معظم الأحيان .

وعندما وجد أن البحيرة النقدية على وشك أن تصبح راكدة ، آسنة ، متحجرة على المفاهيم القديمة ، أثار معركة أدبية ونقدية في أواخر عام ١٩٦٠ وأوائل ١٩٦١ وشهر سيفه النقدي اللامع كسحارب لا يشق له غبار ، وصنع من تلاميذه ، برغم صغر سنهم ، كوكبة من الفرسان تتحدى أعتى النقاد الكبار وفي مقدمتهم محمد مندور ولويس عوض وعبد القادر القط وأنور المعداوي . ودارت رحى المعركة ليس فقط في المجلات المتخصصة وإنما على صفحات الصحف اليومية بحيث تابعتها القارئ العادي الذي تفتحت عيناه على مفاهيم وقيم نقدية جديدة ، برغم أن معظم الصحفيين أخطأ في فهم مغزاها واعتبرها معركة بين مذهب « الفن للفن » بقيادة رشاد رشدي وتلاميذه وبين مذهب « الفن للحياة » بقيادة محمد مندور وغيره من كبار النقاد

وحدث أن حملت هذه الملاحظة الى أستاذي رشاد رشدي فومضت عيناه كعادته وطلب مني كتابة مقالة تصحح هذا المفهوم الخاطيء على أساس أن مذهب « الفن للفن » ظهر في الربع الأول من القرن العشرين كرد على المذاهب النقدية التي غرقت حتى آذانها في التفسيرات الاجتماعية والعقائدية والنفسية ، وعندما انحسر مد هذه المذاهب ، انحسر معه مذهب « الفن

للفن » وكأنه أدى المهمة المطلوبة منه ، اذ لا يعقل أن يقتصر دور الفن على التلاعب بالألفاظ والصور والرموز والمحسنات البديعية واللفظية في عزلة كاملة عن الحياة ، في حين أن الحياة هي المنبع المتجدد لكل الأعمال الفنية ، وإن كانت هذه الأعمال تستقل بكيانها العضوى الخاص بها عن الحياة الأم بمجرد اكتمالها ، مثلها في ذلك مثل الأبناء الذين يكتسبون حياتهم الخاصة بهم بمجرد ميلادهم ، برغم أن أهمهم تظل أمهم التي أتت بهم الى الوجود •

وسهرت الليل بطوله أكتب المقالة التي انتهت عند مطلع الفجر برغم أنها لم تتعد ثلاث صفحات ، وأرسلنى بها الى الأستاذ رشدى صالح الذى كان أحد رؤساء تحرير الجمهورية فى ذلك الوقت ، ونشرت بعد أسبوعين فى فبراير عام ١٩٦١ • لكن نتيجة المقالة كانت عكس ما توقعنا تماما ، فقد أخذها معسكر الخصم على أنها طعنة نجلاء فى ظهر رشاد رشدى من أحد تلاميذه الذى أعلن انجيازها لمذهب « الفن للحياة » ، ويبدو أن الناقدين الكبارين اللذين ذكرانى فى مقالتهما قد استصغرا شأنى فلم يذكرانى بالاسم ، وكأن هدفهما كان القضاء على هذا المحارب المغوار بأية وسيلة • لكن الفارس رشاد رشدى واصل المعركة وهو يشرح لنا ضرورة

تحريك البحيرة الراكدة وتقديم فرسان جدد للساحة • فليست هناك خصومات أو عداوات بمعنى الكلمة ، لكنها كلها قفزات الى آفاق جديدة •

وللاسف كانت هذه المعركة الأدبية آخر المعارك التي شهدتها الساحة الثقافية المصرية حتى الآن • ولازلنا نتمنى العودة الى هذه الروح الموضوعية الوثابة ، اذ أن ما جرى بعد هذه المعركة من حين لآخر كان مجرد عداوات شخصية أو تصفية حسابات ليست لها أدنى علاقة بالأدب أو الفن أو الثقافة • فالمعارك الأدبية هي في جوهرها مناظرات أو ندوات ساخنة تسرى بدماء جديدة في عروق حياتنا الثقافية وليست تجريحا للخصوم بفعل أحقاد دفينه أو مؤامرات يتم التخطيط لها في دهاليز وكهوف معتمة لتخطيط هذا أو تشويه صورة ذلك تحت شعارات أدبية وثقافية وفكرية هي أبعد ما تكون عنها •

ولم تكن روح المناظرة والجدل والحوار قاصرة على المعارك الأدبية عند رشاد رشدي ، بل كانت الأساس الذي أقام عليه محاضراته في الجامعة • فعند التحاقى بقسم اللغة الانجليزية جامعة القاهرة عام ١٩٥٦ في الدفعة التي عرفت بدفعة العدوان الثلاثي ، أصبت مع زملائي بحيرة كبيرة من جراء الأسلوب الذي أدار به أستاذنا رشاد رشدي محاضراته ونحن

الذين اعتدنا في مدارسنا على التلقين المباشر للمادة العلمية التي تلقاها عن المدرسين ثم نحتفظ بها لحين صبها على أوراق الاجابة في الامتحان . وجدنا رشاد رشدي يسأل أكثر مما يجيب ، وفي نهاية المحاضرة نحاول حصر ما حصلنا عليه من مادة علمية فلا نجد سوى عدة أسطر متناثرة ومتقاطعة سجلناها في مذكراتنا . أما معظم المحاضرة فكان اثاره للمناقشات التي نمقتها ونستهجنها لأنها تضيع الوقت فيما لا يفيد . فالامتحان يقترب والمادة التي حصلنا عليها للاجابة لا تسمن ولا تغنى عن جوع . ونظرا لأن أحدا لم يقم بتريبتنا تريبة ديمقراطية فلم يجرؤ أحدنا على مراجعة الأستاذ في أسلوبه التعليمي الذي أصابنا بحيرة عجزنا عن الخروج منها .

لم نكن نعرف أن رشاد رشدي يعلمنا فضيلة التفكير بأسلوب علمي وعملی . وظللنا نضع أكفنا على قلوبنا رعبا وهدبا حتى جاء يوم الامتحان ونحن لا نعرف ماذا سنكتب في مادة النقد ، واذا بالأسئلة تتميز بالشمول والعمومية وتستدعي الى أذهاننا كل المناقشات التي دارت في المحاضرات دون أن نسجلها في مذكراتنا . وفوجئنا بأنها محفورة في أذهاننا وتتدفق مع اجاباتنا التي شعرنا أن وقت الامتحان قد لا يتسع لغزارتها التي لم نكن نحلم بها . فقد كانت الأسئلة تحض على ايراد الآراء

الشخصية النابعة من المادة العلمية المطروحة للبحث . وبذلك
تعلّمنا لأول مرة أن يكون لنا رأينا الخاص بنا دون تردد
آراء الكبار أو الكتب كالبغاوات . والطريف أننا عندما
تقابل بعد مرور عشرات السنين على أيام الجامعة تتذكر هذه
المناقشات والآراء وكأنها قيلت بالأمس .

كذلك كان رشاد رشدي حريصا على تنظيم الندوات
والمناظرات ضمن النشاط الحر الذي ينهض به الطلبة في
القسم . ولم تكن المناظرة بين أستاذ وأستاذ آخر يمثل اتجاهها
معارضاً ، بل كانت بين معسكرين : في كل منهما أستاذ ومعه
الطلبة الذين يدعمون وجهة نظره في المناظرة . وكانت المناظرة
تُعقد في أكبر مدرجات كلية الآداب حتى يتسنى لأكثر عدد ممكن
للطلبة حضورها ، سواء أكانوا من قسم اللغة الانجليزية
أو من الأقسام الكبرى . وبعد انتهاء المتناظرين من الادلاء
بوجهات نظرهم كان باب المناقشة يفتح لمن يشاء من الحاضرين .
وكنّا نعتبر هذه المناظرات نوعاً من المهرجانات الثقافية المبهجة ،
ولم تكن تنتهي بمجرد انقضاءها والخروج من المدرج ، بل
كانت المناقشات والمجادلات تتواصل سواء في بوفيه الكلية
أو حدائقها التي كانت غناء أو في حديقة الأورمان المجاورة .
فقد كانت الأشواق الثقافية والهموم الفكرية نوعاً من الغذاء
اليومي الذي لا نشبع منه أبداً .

كانت أياما مشمرة استطاعت أن تحيل قسم اللغة الانجليزية
 بآداب القاهرة الى مدرسة لتربية وتخريج الكفاءات التي تولت
 قيادة العمل الثقافي والعلمي والقومى فى شتى مواقعه الحساسة .
 يكفى أن أذكر دفعتى وحدها كمثال على ذلك ، وهى الدفعة
 التى تخرجت عام ١٩٦٠ وتألق فيها على سبيل المثال لا الحصر ،
 الدكتور عبد العزيز حمودة الذى تولى عمادة آداب القاهرة
 الأكثر من فترتين ثم عمل بعد ذلك مستشارا ثقافيا لسفارتنا فى
 واشنطن ، والدكتورة هدى جندى رئيس قسم اللغة الانجليزية
 نفسه ، والدكتور أحمد كمال الأستاذ بجامعة الملك عبد العزيز
 بالسعودية ، والدكتور المرحوم أحمد الغمراوى الأستاذ
 بمعهد اللغات بالأزهر ، والأستاذ بدير الغمراوى قنصلنا العام
 فى هيوستون بولاية تكساس بالولايات المتحدة ، والأستاذ
 ماهر البطوطى المستشار بالأمم المتحدة ، والاعلامية بمذبةنة
 التلفزيون فوزية العباسى ، والأستاذان أحمد التهامى ونسيم
 مجلى . باسهاماتهما الجليلة فى مجالات النقد والترجمة ، والأستاذ
 حلمى جرجس أحد رجال الاقتصاد والمالية فى مصر ، وغيرهم
 ممن تعلموا الحياة والتفكير كما تعلموا التذوق والنقد على يذى
 رشاد رشدى . وما ينطبق على هذه الدفعة ينطبق على معظم
 الدفعات التى تخرجت فى عهده ابتداء من منتصف الخمسينيات
 وحتى رحيله ، اذ أنه حرص على استمرار تواجده فى القسم

حتى بعد احالته على المعاش وتولييه عمادة المعهد العالى للفنون المسرحية ثم رئاسة أكاديمية الفنون وتعيينه مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون المسرح والكتاب والموسيقى .

وكان رشاد رشدى مؤمنا بأنه لا نفع فى علم يظل حبيسا داخل أسوار الجامعة وجدران القاعات . فالعلم فى نظره تطوير لكل نواحي الحياة فى أدق وأبسط صورها وليس مجرد تلقين واستذكار . ومن هنا كان حماسه للعمل بالصحافة ودفع تلاميذه أيضا لمشاركته فى هذا الميدان الجماهيرى والعملى والتطبيقي . ولذلك رأس تحرير عدة مجلات سواء أكانت سياسية أو اجتماعية مثل « بناء الوطن » التى كانت تعد لسان حال الثورة بعد تضاؤل دور مجلة « التحرير » ومعها جريدة « الجمهورية » فى الستينيات ، أو مجلات بالانجليزية للتعريف بوجه مصر الحضارى لدى العالم الخارجى مثل مجلتى « أراب ريفيو » و « أراب أوبزرفر » أو مجلات أدبية متخصصة مثل مجلة « المسرح » أو شبه متخصصة مثل مجلة « الجديد » التى ظل يرأس تحريرها منذ انشائها عام ١٩٧٢ وحتى اغلاقها فى أول يناير ١٩٨٣ ، وفى الشهر التالى لاجلها ، أى فى فبراير عام ١٩٨٣ ، رحل رشاد رشدى عن هذا العالم وكأنه أثر أن يلتقى بسيفه ليستريح بعد طول عناء .

أما عن دوره الابداعى فقد جرب الكتابة فى شتى الأجناس الأدبية • كتب القصة القصيرة والمسرحية والرواية • وكان مخلصا للغاية لمنهجه النقدى بحيث لم يحدث أى انقسام بين ما ينادى به من نظريات واتجاهات نقدية وبين ما يمارسه من ابداع قصصى أو مسرحى • بل ان وعيه النقدى الحاد كان يسيطر عليه فى بعض الأحيان لدرجة تتحول فيها بعض أجزاء المسرحية أو الرواية الى تطبيقات مباشرة لمنهجه النقدى •

وكان أول انتاج ابداعى له عبارة عن مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد كتبها بالانجليزية ونشرتها له مكتبة الأنجلو المصرية التى تصدت بعد ذلك لنشر كل انتاجه سواء أكان بالانجليزية أو العربية • وكان تداول هذه المسرحيات قاصرا على الطلبة والمهتمين بممارسة اللغة الانجليزية ، وكان الطلبة يقومون بإخراجها وأدائها تحت اشراف الأساتذة كنوع من النشاط الفنى والترفيهى الحر • وكان رشاد رشدى قد كتب هذه المجموعة فى أعقاب عودته من بعثة الدكتوراة فى إنجلترا ، لكن يبدو أنه أدرك أن طاقاته الابداعية أشمل من أن تظل قاصرة على المجال التعليمى المتخصص ، وأن عليه أن يخوض الحياة الثقافية والفكرية والأدبية العامة وأن يتخطى ويتجاوز الحدود التقليدية بين الجامعة والمجتمع • فلا خير فى جامعة لا تنفتح على المجتمع وتنهض لخدمته وتطويره • ولاشك أن اللغة العربية

هى القناة التى تصله بهذا المجتمع ، ومن هنا كان إصداره الأول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان « عربية الحريم » ، حاول فيها أن يؤكد بأسلوب علمى فنى أن القصة القصيرة ليست مجرد حكاية أو رواية قصيرة أو موجزة أو مختصرة طولا كما كان شائعا عند كثير من النقاد والأدباء ، بل هى جنس أو نوع أو شكل أدبى مستقل بذاته وله تقاليده ، وله بداية ووسط ونهاية تتمثل فى لحظة التنوير التى تفسر وتلقى الضوء على كل الملامح الغامضة والتساؤلات التى أثرت بطول القصة ، كما تمنحها المعنى العام والمتكامل للقصة ، وهو المفهوم النقدى الذى أكدته وشرحه رشاد رشدى بالتفصيل بعد ذلك فى كتابه « فن القصة القصيرة » .

لكن رشاد رشدى وجد بعد ذلك أن المسرح كشكل فنى أكثر قدرة على الاتصال بال جماهير العريضة ، فبعد صدور « عربية الحريم » بثلاث سنوات كتب فى عام ١٩٥٩ أول مسرحية عربية طويلة له بعنوان « الفراشة » وعرضت فى دار الأوبرا . وبعد ذلك تابعت مسرحياته : « لعبة الحب » و « رحلة خارج السور » و « حلاوة زمان » و « اتفرج يا سلام » و « بلدى يا بلدى » و « نور الظلام » التى يستلهم فيها التراث الإسلامى والمملوكى والعربى العريق مع تطويع اللغة للصور والاستعارات والايقاعات التى توحى بروح العصر الذى تدور فيه أحداث

المسرحية • وعلى الرغم من الاسقاطات السياسية والحضارية والثقافية والاجتماعية على الواقع المعاصر ، الا أن رشاد رشدى حطم كل قيود المعالجة الواقعية التقليدية التى تسعى لتصوير الواقع بأسلوب شبه فوتوغرافى ، وانطلق الى آفاق الرمزية والتعبيرية التى تجعل من الثوابت الانسانية نقطة انطلاق أساسية صوب المتغيرات الاجتماعية وليس العكس • فالإنسان هو شغله الشاغل وقضيته الأساسية أما المجتمع فهو مجرد ظروف طارئة لا تتوقف عن التغير ، وهى ظروف كان رشاد رشدى لها بالمرصاد حتى لا تطغى على الانسان أو تنتهك إنسانيته •

وسعياً وراء المزيد من التغلغل بين مختلف فئات الجمهور ، اجأ رشاد رشدى فى مسرحياته الثلاث الأخيرة « حبيبتي شامينا » و « شهرزاد » و « عيون بهيمة » الى مزج بناء المسرحية بشكل الأوبريت بحيث يتمتع الجمهور بالألحان والأغاني السارية فى سياق الحدث والحوار ، بل ويمكن أن تعلق بذهنه بعد ذلك كما علفت أوبريتات سيد درويش بالوجدان المصرى من قبل • لكن يبدو أن البناء الموسيقى لواء النصوص لم يخرج عن اطار التلحين التقليدى والمصاحبة الموسيقية للجمل الحوارية ، ولذلك فان النصوص المنشورة

لهذه المسرحيات لا تزال تشكل القيمة الفنية والفكرية الأساسية لها . ولو كان رشاد رشدى مؤلفا موسيقيا مثل سيد درويش أو داود حسنى أو كامل الدغلى لكان من المحتمل أن يختلف الأمر كثيرا . فليست هنالك مدونات موسيقية تبرز بناء موسيقيا دراميا متنفدا لهذه المسرحيات ، ولذلك فنحن نقرأها الآن كنص مسرحى مثل مسرحية « محاكمة عم أحمد الفلاح » التى كتبها رشاد رشدى فى فصل واحد بعد « حبيبتى شامينا » وقبل « شهرزاد » ، بنفس الأسلوب الملحمى ، ولكن دون أن يهدف الى أن تلحن أو تصاغ موسيقيا . وعموما فإن عناية رشاد رشدى بالايقاعات المسجوعة والثقافية المرنة والشعر المرسل ، كانت واضحة منذ مسرحية « حلاوة زمان » وظلت فى تصاعد الى أن أخذت شكل الأوبريت ابتداء من « حبيبتى شامينا » . وهو أسلوب أتاح للممثلين استغلال كل قدراتهم فى تنعيم الكلام وضبط الايقاع والتلاعب بمخارج الألفاظ بهدف إحداث أكبر وأعمق تأثير ممكن فى وجدان الجمهور وفكره . ومن هنا كانت الشعبية الضخمة التى حظيت بها مسرحيات رشاد رشدى برغم أنه من صفوة الأساتذة المتخصصين والأكاديميين . فقد كان يملك حسا شعبيا عبقيا يجعله حريصا دائما على لمس نبض الجمهور النادى . وكثيرا ما كان يقول لى بفخر : « أنا ابن بلد حقيتى قبل أن أكون أستاذا أكاديميا » .

وكان هذا هو المنطلق الذي دفعنى الى تأليف كتابى عنه « فن الدراما عند رشاد رشدى » الذى صدر عام ١٩٨٦ ولم يقرأه للأسف ، فقد كتبته بعد رحيله حتى تعرف الأجيال القادمة الدور الذى قام به هذا الرائد المسرحى الكبير على المستوى الشعبى والجماهيرى وليس فقط على المستوى الأكاديمى والجامعى .

وبرغم نجاحه الجماهيرى فى المسرح فانه لم ينس حنينه القديم للكتاب ، خاصة فى فترة سيطرة مراكز القوى على مقاليد الأمور فى مصر فى أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، والتي كانت بالمرصاد لكل الأعمال المسرحية التى يمكن أن تكون رأيا عاما مضادا لتيار السلطة . فعندما عرضت مسرحية « بلدى يا بلدى » على مسرح « محمد فريد » فى ديسمبر عام ١٩٦٨ ، أسرع الرقابة الى ايقاف العرض بعد ثلاثة أسابيع فقط ظنا منها أن رشاد رشدى يقصد بشخصية السيد البدوى جمال عبد الناصر الذى ترك قياده لمراكز القوى المحيطين فكانت النتيجة تورطه فى تلك الهزيمة المأسوية . هذا برغم أن رشاد رشدى كان قد انتهى من كتابة هذه المسرحية فى أواخر عام ١٩٦٦ ولم تكن الهزيمة فى ذهنه على الاطلاق . وبعد ذلك وضعت مراكز القوى رشاد رشدى فى قائمتها السوداء ، خاصة

مع سيطرة اليسار على الحياة السياسية والثقافية ، ومنعوا عرض مسرحيته التالية « نور الظلام » بحجة أنها تبث اليأس والضياح في نفوس الجماهير في مرحلة لا بد أن تشحن فيها الجماهير بالأمل والثقة الى أن تتم ازالة آثار العدوان ، وهو الشعار الذي كان مرفوعا في ذلك الوقت .

ولم تعرض لرشاد رشدى مسرحيات بعد ذلك الا في عهد أنور السادات بدءا بمسرحية « نور الظلام » ومرورا بكل المسرحيات التي جاءت بعدها . وهي فترة كانت قاسية عليه للغاية اذ مر فيها بمحتنين كلتاهما أشد من الأخرى : الأولى فقدته لابنته الجميلة الأثيرة عنده والتي رحلت في ريعان شبابها ، والثانية مرضه الشديد الفامض الذي حل برئتيه وعظامه وألزمه الفراش أكثر من ثلاثة أشهر وهو يرى حيرة الأطباء في تشخيصه ، مجرد تشخيصه وليس التغلب عليه . لكن يبدو أن عشقه للحياة ، وارادته الحديدية ، واصراره على مواصلة مسيرته الثقافية والفنية والحضارية ، قد مكناه من مقاومة المرض ثم التغلب عليه .

وهي مرحلة تركت بصماتها واضحة على نظرته للحياة والتي اتجهت بعد ذلك الى التصوف . صحيح أن بواذر هذا التصوف كانت ملموسة منذ مسرحية « بلدى يا بلدى » لكنها

تعلمت وتأصلت بعد ذلك في روايتين كتبهما في النصف الثاني من السبعينيات وهما « الرجل والجبل » و « الحب في حياتي » اذ يبدو أنه وجد في الكتاب فرصة للتأمل قد لا يتيحها له المسرح بجماهيره العريضة . وفي هاتين الروايتين تخلص تماما من كل ملامح الواقعية التي لم تكن سوى مجرد تلميحات أو لمحات في أعماله السابقة ، ولذلك كان من السهل أن تتلاشى مع انطلاقات رشاد رشدى الصوفية التي وجدت خير تجسيد لها في الأساليب الرمزية والتعبيرية بل والتجريدية والسريالية أيضا التي تذكرنا برواية « رحلة الحاج » للروائي الانجليزي الرائد جون بانيمان . فقد توارت فقرات الخلفية الوصفية الواقعية لتحل محلها ما يشبه التساييح الصوفية التي تردت أصدائها في كل جنات الرواية التي تحولت فيها الشخصيات الى أطيف ، وعالم البشر الى وجود بلورى ، صاف ، نقى ، ميتافيزيقى يعكس تأثر رشاد رشدى بمدرسة الشعر الميتافيزيقى التي تزعمها جون دن في القرن السادس عشر . وكثيرا ما كان رشاد رشدى يبدي اعجابه بهذه المدرسة في محاضراته النقدية بقسم اللغة الانجليزية .

وكانت انجازات رشاد رشدى النقدية مواكبة لابداعاته الأدبية . فقد بدأ أيضا بمؤلفاته الانجليزية لطبته بالكلية وهى المؤلفات التي طبعتها مكتبة الأنجلو وجنبنتنا مأساة تقص الكتب

الواردة من انجلترا نتيجة للعدوان الثلاثي على مصر وقطع العلاقات معها • وكان من أشهر هذه الكتب التى تتلمذنا عليها كتاب « ملاحظات عن الشكل والمضمون فى السرد الروائى » ، و « مقدمة فى النقد الأدبى » ، و « القراءة والتذوق » ، و « النقد الأدبى من ماثيو أرنولد حتى يومنا هذا » ، و « كنز صغير من الشعر الانجليزى » •

لكن سرعان ما أدرك أن الكتابات النقدية بالعربية هى القناة التى يمكن أن يتصله بل وتوثق صلته بالجماهير • ولذلك اتخذ من كل المجالات التى رأس تحريرها « بناء الوطن » و « المسرح » و « الجديد » منبرا لاشاعة الوعي النقدى الموضوعى سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى • وبالإضافة الى مقالاته الصحفية أصدر عدة كتب هامة مثل « فن القصة القصيرة » عام ١٩٥٩ ، و « مذاهب النقد الأدبى » الذى صدر فى نفس العام وشاركه فى تأليفه محمد مندور وسهير القلماوى ، « عن مطبوعات البرنامج الثانى » ، وكتاب « ما هو الأدب » ١٩٦٠ ، وكتاب « مقالات فى النقد الأدبى » ١٩٦٢ ، وكتاب « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » عام ١٩٦٨ ، وكتاب « فى الفن فى الحب فى الحياة » عام ١٩٧٤ • وهذه المقالات والكتب سنعرض لها بالتفصيل فى هذا الكتاب الذى سنتناول فيه المنهج النقدى عند رشاد رشدى • وهو الكتاب

الذى كلفنى به الدكتور على شلش رئيس تحرير هذه السلسلة « نقاد الأدب » لمعرفته الوثيقة بالصلة الحميمة التى كانت بينى وبين أستاذى الدكتور رشاد رشدى . وهى صلة كانت مزيجا من التلمذة والبنوة ثم الصداقة والاخوة والعمل المثمر الدءوب منذ التحاقى بقسم اللغة الانجليزية فى عام ١٩٥٦ . ولذلك رحبت أيما ترحيب بتكليف الدكتور على شلش ، فليس أقل من رد بعض أفضال رشاد رشدى على أجيالنا المتتابة ، من خلال بلورة انجازاته النقدية حتى تكون تحت تصرف النقاد والدارسين والمثقفين فى المستقبل ، فليس أحب الى قلبى من تأليف هذا الكتاب .

وهذه الصلة الحميمة كانت السمة المميزة لعلاقة رشاد رشدى بكل من عرفهم من تلاميذ وأصدقاء . وظل طوال عمره حريصا على استمرار هذه الصلة بلا حدود ، وربطهم به فى كل المواقع والمناصب التى يتولاها . فعندما تولى عمادة « معهد الفنون المسرحية » لم يتردد فى طلبى وطلب زملائى لالقاء محاضرات فى النقد والدراما وتاريخ المسرح بكل رواده ومذاهبه واتجاهاته . كان هذا فى أواخر الستينيات ، أما فى عام ١٩٧٢ عندما نجح فى انشاء مجلة « الجديد » ، فقد أصر على مساهمتى فى التحرير برغم انشغالى فى ذلك الوقت فى عملى مستشارا

لوزير الثقافة الراحل الأستاذ يوسف السباعي الذي كان قد
اتدبني لمكتبه من كلية الألسن التي كنت أعمل فيها مدرسا
للأدب الانجليزي *

وفي أثناء عملي معه في مجلة « الجديد » تولى رئاسة
أكاديمية الفنون ، وكثيرا ما عبر عن شوقه لانتقاله من
« الألسن » للعمل في المعهد العالي للنقد الفني التابع للأكاديمية
لكنه سرعان ما كان يتراجع عن هذه الأشواق لادراكه للفروق
الجوهرية بين الكادر المالي المطبق على الأكاديمية والكادر
الجامعي المطبق على كلية الألسن . وفي الوقت نفسه لم يأل
جهدا من أجل تحويل الأكاديمية الى مؤسسة جامعية لها كيانها
المستقل وصفتها الاعتبارية ، اذ أنها كانت مجرد مصلحة حكومية
تابعة لوزارة الثقافة *

وفي عام ١٩٧٤ تم انتدائي مرة أخرى من كلية الألسن
للعمل بمكتب رئيس الجمهورية أنور السادات مشرفا على
شئونه الصحفية والاعلامية والثقافية ، ووجدت فيه أبا يتدفق
بالحب والحنان والرقّة والتواضع . وكثيرا ما كنت أحدث
أستاذي رشاد رشدي عن أوجه التشابه العجيبة بينه وبين
الرئيس السادات في الفكر والرؤية والذوق . وكان رشاد رشدي
سعيدا أيما سعادة بعملي في مكتب الرئيس السادات . وعندما

صدر كتابي « أنور السادات : رائدا للتأصيل الفكرى » الذى أثار ولايزال يثير حتى الآن جدلا يصل الى حد اللغط ، كان رشاد رشدى من أوائل الذين كتبوا عنه بحماس منقطع النظير • ويبدو أن العلاقات بين أنور السادات ورشاد رشدى كانت قد ترسخت من خلال كلامى عن كل منهما الآخر • وأوشكت الصورة على الاكتمال عندما قمت بتوصيل الكتب التى أهداها رشاد رشدى للرئيس السادات مع رغبته فى لقائه شخصيا •

وكم كانت فرحتى عندما تم اللقاء بين اثنين من أحب الرجال الى قلبى وأقربهم الى فكرى • وسرعان ما تحول اللقاء الى صداقة وطيدة تمخضت عن تعيين رشاد رشدى مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون الكتاب والمسرح والموسيقى بالإضافة الى رئاسته لأكاديمية الفنون ورئاسة تحرير الجديد • وسرعان ما توالى ابتكارات رشاد رشدى المعهودة التى كان منها « عيد الفن » الذى يقام فى الثامن من أكتوبر من كل عام ويتم فيه منح الدكتوراه الفخرية وشهادات الجدارة للرواد من الفنانين • لكن أعظم انجاز فى تلك المرحلة نجاحه فى اقناع الرئيس السادات باصدار قرار جمهورى بجعل « أكاديمية الفنون » مؤسسة جامعية يتم تعيين رئيسها بقرار جمهورى ، ويطبق عليها الكادر الجامعى الذى يقسم السلم الوظيفى لهيئات

التدريس الى معيد بعد الحصول على درجة البكالوريوس
أو الليسانس بتفوق ، ومدرس مساعد بعد درجة الماجستير ،
ومدرس بعد الدكتوراة ثم أستاذ مساعد وأستاذ .

وكان أول قرار اتخذه رشاد رشدى بعد ذلك الاعلان عن
درجة أستاذ مساعد للنقد الفنى ، ولم يتقدم لها سوى
وسرعان ما انتقلت من كلية الألسن الى المعهد العالى للنقد الفنى
الذى أئشرف بعمادته الآن . وبرغم حماسى الشديد لمدرسة
النقد الحديث التى استطاعت أن تجعل من النقد علما موضوعيا
تحليليا يضع العمل الفنى فى اعتباره ككل أو كيان عضوى
متكامل ، ولا ينظر اليه من وجهة نظر ضيقة سواء أكانت هذه
النظرة سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو سيكلوجية
أو انطباعية ، فأننى لم أحاول أن أفرض هذا المنهج النقدى على
ما يدرسه الطلبة فى المعهد ، بل تركت مطلق الحرية للأساتذة
الذين يتبنون نظريات نقدية أخرى كالبنوية مثلا لتدريسها للطلبة
حتى يلموا بكل النظريات والمدارس الأخرى ، لكننى فى الوقت
نفسه منحت نفسى حق الهجوم على النظريات النقدية التى تدعى
أنها أتت بما لم تأت به الأوائل فى حين أنها لم تكن سوى
تزيد أو تنويعات هامشية على مناهج سابقة . فالبنوية مثلا
تدعى أنها تجاوزت مدرسة النقد الحديث التى عفا عليها

الزمن ، وأنها هي التي رسخت النقد الموضوعي والتحليلي على أسس علمية ورياضية ، في حين أنها هي المدرسة التي عفا عليها الزمن منذ منتصف الستينيات •

وقد علمنا رشاد رشدي ألا نصادر أى فكر أو منهج أو اتجاه حتى لا يتحول أصحابه الى شهداء في نظر الآخرين ، ولكن علينا أن نعريه بأسلوب علمي هادئ ، يتفادى أى انفعال أو تشنج • كما علمنا أيضاً أن النقد لا يمكن أن يقوم بدوره الفعلي والحقيقي اذ ظل حببسا داخل أسوار الجامعة ، ولذلك يتحتم على أستاذ النقد أن يكون ذا عين على النظريات والمناهج النقدية ، وعينه الأخرى على ما يدور على الساحة الأدبية والنقدية من ممارسات وتطبيقات نقدية في الصحافة وأجهزة الاعلام حتى يسلح نقاد المستقبل بالقدرة على تطوير هذه الممارسات والتطبيقات بأسلوب منهج علمي خال من الانطباعات الشخصية ، والأهواء الذاتية ، والتكتلات السياسية ، والنظرات الضيقة التي تنم عن جهل أصحابها ، والأدوات والأساليب الانشائية ، والمحاكاة العمياء لكل ما يرد إلينا من الخارج •

وكان أوضح مثال على هذه المحاكاة العمياء قد برز في البنيوية التي تحولت الى حمى اجتاحت حياتنا الأدبية في السنوات الأخيرة لدرجة أنها أصبحت مرادفاً للنقد نفسه ،

فالبنوي هو الناقد والناقد هو البنيوي ، وفيما عدا هذا
 فليست له علاقة بالنقد من قريب أو بعيد ! وتصورت أن
 رشاد رشدي سيثير معركة جديدة من معاركه الأدبية مثل تلك
 التي اشتعلت عام ١٩٦٠ ، لكن يبدو أن انشغاله في السبعينيات
 بمنصبه كمستشار لرئيس الجمهورية ، واعتقاده أنه قد آن
 الأوان لتلاميذه كي يقوموا بدورهم ، جعله يزهد في خوض مثل
 هذه المعارك . ورحل رشاد رشدي ونحن لازلنا حتى الآن نؤكد
 أن هذه المظاهرة الساذجة لا يمكن أن تجوز على الدارسين
 والنقاد الجادين الذين شعروا منذ بداية السبعينيات أن البنيوية
 يذت وكأنها اكتشاف جديد أدركه هؤلاء البنيويون الذين
 أرسلتهم العناية الإلهية لإخراج النقد الأدبي من هذا التخلف
 والجهل . والبنيوية في حقيقتها ليست نظرية جديدة ، بل هي
 مجرد اتجاه لغوي وأثروبولوجي بدأ على يد عالم لغوي
 سويسري هو دي سوسير وعالم أثروبولوجي هو ليفي شتراوس
 قبل الحرب العالمية الأولى ، إذ أن دي سوسير مثلاً توفي
 عام ١٩١٣ . أي أن عمر البنيوية يناهز قرناً بأكمله !

ولا يعلم كثير من نقادنا البنيويين أن الكثير من بنيوية
 لغويات دي سوسير قد تم نقضه فعلاً منذ حوالى نصف قرن .
 فقد نادى منذ أواخر القرن الماضي بأنه تحت كل قول منطوق

على حدة يوجد نظام اللغة ذاته أو بنيتها ، وبالمثل في ميداني
الأنثروبولوجيا والأدب نجد تحت كل فعل مفرد أو نص من
النصوص ، نظاما أو بناء كاملا من الأفعال أو النصوص . ولعل
الامتداد الوحيد لهذا الاتجاه تمثل في كتابات الناقد الفرنسي
المعاصر رولان بارت ، ومع ذلك نجده في أواخر الستينيات يتخطى
كلية عن البنيوية ، وينبذ الفكرة القائلة بإمكان وجود بنية
أو نظام قائم بذاته في النص الأدبي ، ويكتشف أن النص الأدبي
ليس سوى عملية تنظيم يقنع بها القارئ نفسه ، بأن في العمل
الأدبي بنية أو نظاما ما يمكن ادراكه بدون الاشارة الى معناه
العام ، ولذلك فإن الأدب في نظره فقد كل دلالة فكرية له ولم
يعد سوى مجرد خدعة مغرية !

ويثبت الناقد جوناثان كالر أن البنيوية بالنسبة للأدب
كانت مجرد نظرية ولم تكن أداة عملية أبدا ، فهي ليست منهجا
لايجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنما هي مجرد
طريقة للتفكير ظلت طوال وجودها تتساءل : كيف يمكننا
الوصول الى دلالات الأعمال الأدبية ؟ ! لكنها لم تصل حتى
الآن ولن تصل لأنها انتهت بالفعل !

ومع ذلك لم أصادر تدريس البنيوية في المعهد العالي

للقند الفنى ، ولكن فى مقابل هذا قمت بنقدها وتعريتها مع التركيز على منهج النقد الحديث ، ليس لميل عقائدى أو هوى شخصى ولكن لأنه استطاع أن يجعل من النقد منهجا علميا منذ أوائل هذا القرن • والمنهج العلمى كما نعلم ليس مرتها بمدرسة جديدة أو نظرية طارئة ، بل هو الأساس الذى تنهض عليه العملية النقدية ذاتها بصرف النظر عن نوعيتها • وأى ناقد يرفض أن يعتمد على هذا المنهج العلمى فى تحليله للعمل الفنى ، شكلا ومضمونا ، لابد أنه يمارس أشياء لا تمت لجوهر النقد بصلة • فالناقد الموضوعى العلمى يركز على العمل الفنى ككيان عضوى مستقل بذاته وان كان خارجا من بطن تقاليد سابقة لكنها بالنسبة له مثل الأم بالنسبة لأبنائها • صحيح أنهم خرجوا من بطنها لكنهم ملكوا الكيان المستقل الخاص بهم والذى على أساسه يتم تقييمهم • والعمل الفنى عبارة عن منظومة أو نظام يأخذ شكله النهائى من حصيلة التفاعل العضوى بين عناصره ، سواء أكان هذا التفاعل صراعا أم تناغما •

وجدير بالملاحظة أن ازدهار النقد الجديد فى أوائل هذا القرن كان مواكبا لما توصل اليه علماء الرياضيات العليا والبحث من تحديد لمفهوم المنظومة كأحد المفاهيم الأساسية التى قام عليها العلم الحديث فى كل مجالاته • وإذا كانت

« المنظومة » تعنى « مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات ما انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه » فإن طبيعة « المنظومة » يدرسها علم السيبرناتيك (أو علم تفاعل العوامل والمكونات المختلفة في مجال واحد) كما تدرسها النظرية العامة للمنظومات . وفي هذه النظرية ، كما في علم السيبرناتيك ، فإن التحليل المنظومى يلعب دورا أساسيا في تكوين وجهة نظر يفترض فيها استهداف الوصول الى أقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، سواء أكان موضوع التحليل ظاهرة طبيعية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو عقلية . ويؤمن أصحاب التحليل المنظومى بضرورة التعاون بين من يقوم بهذا التحليل ، وبين البحث التطبيقي أو العملي . ويبدأ التحليل المنظومى بتحديد حدود المنظومة المطلوب تحليلها مثل الأمطار أو مؤسسة تعليمية أو النشاط الفسيولوجي لكائن حي أو الحالة النفسية أو النشاط الفكرى لشخص ما ، وذلك حتى يدرك المحلل الهدف من وجود المنظومة أو سبب وجودها ، سواء أكان هذا الهدف جزءا من تكوين الظاهرة وتصميمها أو طرا عليها بسبب علاقتها بمنظومة أو بمنظومات أخرى ، كما أن تحديد حدود المنظومة ، ونوعها ، ضرورى أيضا لتطوير مدى ما سيقوم به المحلل من تجريد علمى ومنهجي ، وما سوف يستبعده من صفاتها العارضة أو الثابتة أثناء التحليل . ومن الواضح أن

التحليل المنظومي قد يكشف عن احتواء المنظومة لمنظومة واحدة أساسية أو أكثر كجزء أو كأجزاء منها ، وهي في الوقت نفسه تمثل منظومة فرعية في داخل أو في اطار منظومة أكبر يمكن بدورها أن تكون جزءا من منظومة المجتمع ككل . ويأتى بعد ذلك دور ترتيب مكونات المنظومة . فهو ترتيب تصاعدي غالبا ، ولكنه يظهر أيضا في شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة وعيون كثيرة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة .

والسؤال الآن الذى يطرح نفسه بشدة هو : أليس هذا هو المنهج العلمى الذى تتبعه مدرسة النقد الحديث بحذافيره؟! انها تنظر الى العمل الفنى على أنه منظومة تحتوى على مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات عضوية انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه ، وفي الوقت نفسه تسعى الى تكوين وجهة نظر يفترض فيها تقييم العمل الفنى بأقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، كما تؤكد على العلاقة العضوية بين النظرية التطبيقية وبين التطبيق العلمى لها . فليست هناك نظرية مقدسة غير قابلة للمناقشة ويتحتم فرضها قسرا على الأعمال الفنية ، بل هى قابلة للتعديل والتطوير طبقا لتطورات الابداع الفنى ، وهو المبدأ الذى يحتتمه المنهج الموضوعى العلمى . فلا بد أن يحدد الناقد الهدف من وجود العمل الفنى أو سبب وجوده ،

كما يحدد علاقته بالأعمال السابقة أو المعاصرة له مستخدماً في ذلك منهجى التحليل والمقارنة على حد قول ت. س. أليوت ، ذلك أن أى عمل جديد هو توسيع لرقعة التقاليد الفنية السابقة في مجاله الفنى . كل هذا يختم على الناقد أن يتجلى بأقصى درجات التجريد العلمى والمنهجى . فعلى الرغم من أن العمل الفنى منظومة حية متفاعلة ولها استقلالها الذاتى ، إلا أنها مع المنظومات الفنية أو الأعمال الأدبية السابقة عليها أو المعاصرة تشكل منظومة أعم وأشمل هى الجنس أو النوع الأدبى أو الفنى بصفة عامة . أما ترتيب العناصر أو تطورها داخل العمل الفنى فهو تصاعدى غالباً ، إذ لا بد أن يصل بنا الى ذروة معينة يتكشف عندها المعنى العام أو التأثير الكلى للعمل ككل . وفى الوقت نفسه يبدو مضمون العمل أو نسيجه على شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة ومراكز ثقل كثيرة وقوى دفع متعددة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة ، لا بد أن توضع تحت عدسة المجهر النقدى حتى يتم فحصها وتحليلها بمنتهى التجريد العلمى والموضوعى .

وعلى هذا فإن مدرسة النقد الحديث التى حمل لواءها فى مصر والعالم العربى ، رشاد رشدى ، ليست مجرد ظاهرة نتجت عن عوامل طارئة فى مجالات الفكر والثقافة والاجتماع

والسياسة ، بل هى منهجة علمية وموضوعية للعملية النقدية ذاتها ، ولذلك فهى ليست مرتبهة بزمان أو مكان معينين • كان النقد قبلها يركز اما على الكاتب أو على المجتمع ، فجاءت لتؤكد على أن ما يدور داخل الكاتب من مشاعر وأفكار وخواطر من اختصاص عالم النفس الذى يريد أن يحلل الدوافع الابداعية عند الأديب ، وأن ما يدور فى المجتمع المعاصر من تيارات واتجاهات وصراعات وتفاعلات من اختصاص عالم الاجتماع والسياسة والاقتصاد ، أما ما يدور داخل العمل الأدبى من تفاعل وصراع ونمو وتطور حتى يكتسب شكله الفنى النهائى فمن اختصاص الناقد • صحيح أنه ينتهزم على الناقد أن يكون واعيا بمجريات الأمور فى مجتمعه وعالمه ، لكن يظل العمل الفنى هو القاعدة التى ينطلق منها وأيضا القاعدة التى يعود إليها بعد أن يسر مع المتلقى بتحليل كل العناصر المتفاعلة داخله والمشكلة له ، فيتحول العمل الفنى بذلك الى تجربة جمالية وروحية وفكرية ونفسية للمتلقى بدلا من أن يمر به مر الكلام •

وهذا الكتاب دراسة تحليلية للمنهج النقدى عند رشاد رشدى الذى لم يكن مجرد ناقل لمدرسة النقد الحديث بل أضاف إليها كثيرا من نظراته الثاقبة خاصة فى تطبيقاته على

الأدب العربى الحديث من شعر ومسرح ورواية ، وبذلك ساهم بدوره فى المنهجية العلمية والموضوعية للنقد الأدبى فى مصر والعالم العربى •• ونرجو أن نكون بهذا الكتاب قد وفقنا فى رد بعض أفضال هذا الرائد الجيل على جيلنا والأجيال التالية •

الفصل الأول

التقنين النقدي للبلاغة الأدبية

في كتاب ((ما هو الأدب)) يقول رشاد رشدي في فصل بعنوان ((بلاغة العمل الأدبي)) ان المفهوم القديم للبلاغة والذي ساد عصورا عديدة وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة ، حددتها بأنها مجرد تمييز صادق عن احساس صادق مارسه الأديب . ولذلك ظلت البلاغة مرتعنة بالأسلوب وليست بشكل العمل الأدبي ككل . واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيراً صادقا عن

شخصية الكاتب • أى أنه لم يكن هناك فرق بين
بلاغة الأديب في عمله وبين بلاغة الطبيب في خطبته
أو بلاغة الصحفي في مقالاته ، طالما أن كلا منهم
يعبر عن فكره وموقفه وشخصيته واحساسه تعبيراً صادقاً ،
وبالتالى فليس هناك فرق بين العمل الفنى وبين كل من الخطبة
أو المقالة ، فقيمة كل منها تنتهى بإدراك معناها أو مضمونها •

وظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قامت مدرسة
النقد الجديد فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، فتغير مفهوم
البلاغة ومعه مفاهيم الأدب والنقد نفسها • ويستشهد رشاد
رشدى بما كتبه ت• س• اليوت فى سنة ١٩١٩ حين قال بأن
الفن ليس تعبيراً عن احساس صادق مهما بلغ الاحساس
أو التعبير عن شخصيته تعبيراً متعمداً مباشراً ، بل هو يعبر عن
هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركز جهده فى خلق شىء
محدد ، تماماً كما يصنع النجار الكرسي أو المهندس الآلة ،
فالكرسي والآلة ليسا تعبيراً عن أحاسيس النجار أو المهندس ،
بل هما شيئان لهما كيانهما المستقل والمنفصل تماماً عن شخصيتى
صانعيهما ، بل يسكن أن يستفيد بهما الناس دون معرفة شىء
عن هذين الصانعين • ونفس المعيار يطبقه اليوت على الفنان الذى
كلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله المبدع ، زاد اكتمال
الفنان وازدادت قدرة عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفة

التي هي مادة الفن ، وعلى حالتها الى شيء جديد وهو العمل
الهنسي • ويؤكد رشاد رشادي على أنها مشاعر مختلفة مرتبطة
بالنفس الانسانية في مختلف مواقفها وليست مشاعر خاصة
بالفنان ، وحتى مشاعره الخاصة لا بد أن تتحول من موقف ذاتي
مؤقت الى موقف موضوعي دائم • وهذا الموقف الموضوعي
لا يتأتى الا من خلال ابداع عمل فني له شكله الموضوعي
المتميز الذي يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عن اختلاف
الزمان أو المكان • وفي هذا يقول رشاد رشادي :

« فالبلاغة — وفقا للنقد الجديد — ليست في صدق
الاحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن
شخصية الكاتب بل — كما يقول اليوت — في أن يخلق الكاتب
معادلا موضوعيا للاحساس الذي يرغب في التعبير عنه —
أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله
معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق
هذا الشيء ، أو هذا المعادل الموضوعي ، استطاع أن يثير في
القارئ الاحساس الذي يهدف الى اثارته » •

أي أن البلاغة ليست في الفصاحة في التعبير التقديرى
المباشر عن شيء أو موقف أو احساس معين ، فهذا شأن الخطب
والمقالات والبيانات وموضوعات الانشاء التي يدبجها الطلبة

النابهون ، أما البلاغة التي تسعى لابتداع عمل فنى متميز فتسعى الى خلق معادل موضوعي للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه فهو يعادله لكنه منفصل عنه فى الوقت ذاته ، لأنه متى نجح ذو تجسيده فقد امتلك الجسم أو الكيان الخاص به ، وهو كيان معادل له فى صيغته التقريرية الأولى بمعنى أنه لا يزيد أو ينقص عنه . وبذلك تتجنب البلاغة الوقوع فى خطأ المبالغة الذى ارتكبه كثير من الأدباء الذين التزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالى من الأبعاد المتعددة التى تميز الكيان المتجسد فى عمل فنى ناضج . وكانوا كلما سعوا الى التأثير العميق فى المتلقى ، لم يجدوا مناصا من اللجوء الى المبالغة ظنا منهم أنها السكين الذى سيقطع الزبد ، ولم يدركوا أن المبالغة عند المتلقى الواعى كفيلة بإبطال مصداقية ما يقال اذ أنها سرعان ما تاتى بنتيجة عكسية تماما .

وفى العالم العربى لايزال معظمنا عاجزا عن التفريق بين البلاغة والمبالغة سواء فى كتاباتنا الأدبية والفنية أو فى حياتنا الاجتماعية والسياسية . ولذلك نجد أن معظم كتاباتنا تنهض على المبالغة التى نظنها بلاغة وهى أبعد ما تكون عن البلاغة ، وذلك على الرغم من أن العرب كانوا من أوائل الشعوب التى وضعت تحديدا علميا لمفهوم البلاغة على أنها مراعاة الكلام

لمقتضى الحال • وبذلك استبدلنا البلاغة بالمبالغة التي لا تعنى سوى استخدام العبارات الطنانة ، والألفاظ ذات الجرس الفخيم الرنان ، والتركيز على استخدام أفعال التفضيل للإيحاء بأنه ليس فى الامكان بلوغ آفاق أبعد من هذه التعبيرات البليغة • فهذا الموقف أروع موقف يقابله الانسان فى حياته ، وهذه المأساة أفدح مأساة فى تاريخ البشرية ، وهذه الفتاة أجمل امرأة بسحرها المذهل ، وهذا المجرم أبشع مجرم سجله تاريخ الجريمة ... الخ •

ويوضح لنا الأدب الفرق الحاسم بين البلاغة والمبالغة عندما نقارن بين الأدب الذى يصف بطله - فى رواية مثلاً - بأنه كان فى تلك اللحظة أسعد انسان على وجه البسيطة ، وبين أديب آخر يصف بطله فى موقف مشابه من خلال خلق شىء يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة ، مستخدماً فى ذلك التلاعب بالرموز والايحاءات والصور الحسية والخلفيات الوصفية وغير ذلك من الأدوات والأساليب البلاغية التى لا ينضب لها معين أمام الأديب المتمكن من خلق المعادل الموضوعى الذى يشير فى القارئ الاحساس الذى يهدف الى اثباته •

ويحدد رشاد رشدى النواحي الثلاث التى تهتم بها البلاغة فى هذا المفهوم الجديد فى تحليله للعمل الفنى فيوضح أنها تركز

على العمل الفنى فى حد ذاته ، والعمل الفنى فى علاقته بالفنان ،
والعمل الفنى فى علاقته بالقارئ :

« أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفنى على أنه (معادل موضوعى) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد . أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق الفنى ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو حالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية ، العملية الكيميائية ، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد . أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارئ ، فإن البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شئ مجسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة . وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعى) انتقل الى القارئ كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه » .

وهذا يعنى أن العمل الفنى بدون جسم محدد لا يعتبر عملا فنيا على الإطلاق اذ لا وجود فعلى له • وهذا الجسم يجعل الاحساس الذى مر به الفنان من مجرد تجربة ذاتية عابرة لا تهم الا صاحبها ، الى تجربة موضوعية انسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشر • فالمشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان ليست سوى مواد خام قابلة لاعادة الصهر والصياغة والتشكيل بحيث تتحول الى مركب جديد تماما • أى أن عقل الفنان - بلغة الكيمياء - ليس سوى العامل المساعد الذى يغير من خواص هذه المواد لتكتسب من الأشكال والوظائف الجديدة ما يساعدها على التأثير فى المتلقى بمنهج موضوعى ، وعلى إثارة أحاسيس منظمة مقصودة تختلف عن تلك التى تثيرها الحياة ، وهى غالبا ما تكون مشوشة ومضطربة وفاقدة لكل عناصر التناغم • وبالتالي فإن الفن لا يحاكي الحياة وانسا يكملها بتقديم كل عناصر الانسجام والتناغم والارتياح النفسى وغير ذلك من الاحساسات الممتعة التى نمارسها فى مواجهة الأعمال الفنية الناضجة والتى غالبا ما نفتقدها فى الحياة الزاخرة بالصراعات والهموم التى تفقدنا القدرة على تحقيق أى قدر من الاشباع النفسى •

ويتفق آلن تيت ، الذى يعتبره رشاد رشدى من أكبر النقاد المعاصرين ، مع اليوت فى تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد

على درجة التعامل بين المخصص والمجرد + فالكتاب البليغ هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص - أى الجسم المحدد الذى يخلقه لتجسيد المجرد - مساويا للمجرد - أى الاحساس الذى يبنى آثاره + ولاشك فإن المخصص يملك قدرات فائقة فى الايحاء بالاحساس وكل دلالاته المترتبة عليه من خلال عوامل الاثارة النفسية والحسية التى لا حدود لها + فالمخصص يتسلل من الحواس الخمس عند الانسان قبل أن يستقر فى وجدانه وعقله ، وبالتالي فهو يشكل تجربة نفسية وحسية خاصة بكل متلقى على حدة + أما المجرد فليست له ملامح متجسدة يمكن التعرف عليه بصفة محددة من خلاله + فاذا وصف الأديب الحب مثلاً بأنه طاقة متجددة لا تنفد ، فإن وصفه هذا لا يخرج عن حدود التجريد العام الذى لا يحمل خصوصية موحية بدلالات واثارات محددة ، أما اذا جسد الأديب صورة ينبوع ماء نقى وصاف وهو يتدفق بقوة وغفوية وحيوية من بين الصخور ، فتدب الحياة فى الأرض التى تزهو وتثمر ، فإن تخصيصاً أو تجسيدا كهذا من شأنه أن يتسلل من خلال بصر المتلقى وسمعه وربما عبر حاسة الشم والذوق عنده ، فيجد نفسه وقد خاضت تجربة حسية ونفسية ممتعة لا يمكن أن ينساها لأنها أصبحت جزءاً من وجدانه الشخصى +

أما جون كرو رانسهم الذى يعتبر أرسطو النقد الجديد ،

فله في البلاغة نظرية تعرف بنظرية النسيج والتركيب ، فهو يرى أن الأدب يتميز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففي أية نظرية علمية تقوم الأنفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية ، أما في العمل الأدبي فالمنطق العام لقيمة له في ذاته أو منفصلاً عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي لأن الأدب لا يعتنى بالمعاني العامة أو المجردة كما يفعل العلم ، بل إن قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والاحساسات بصورة مجسمة • ولذلك فإن الأسلوب الذي تكتب به الدراسات العلمية هو مجرد وسيلة أو أداة تنتهي قيمتها أو وثليفتها بتوصل المعاني المتضمنة في هذه الدراسات ، أما الأسلوب في الأعمال الأدبية فهو وسيلة وغاية ، أداة وهدف في الوقت نفسه • فالأديب البليغ هو الذي يجعل النسيج والتركيب - أي الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى - وحدة لا يمكن أن تتجزأ • وعلى ذلك يستحيل أن نروي القصة من جديد أو أن نلخص القصيدة لأن معنى العمل الأدبي لا يمكن أن ينفصل عنه •

وإذا كان رشاد رشدي يتفق مع رانسم في أن المعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجرد ، فأننى أختلف معها هما الاثنين ، لأنه لا توجد معرفة أعلى أو أكثر انحطاطاً ، وإنسا

هناك اختلاف فى قنوات التوصيل • فالأدب يتعامل أولاً مع الحواس ثم الاحساسات ثم العقل أما العلم فيتعامل مباشرة مع العقل لأن من شأن الحواس والاحساسات أن تشتت طاقته وتدخله فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية ، ولا بد للعالم أن يتجرد تماماً من انفعالاته الشخصية لأنها غير ذات موضوع فى تجاربه العلمية • فلا يعقل أن نجد كيميائياً ، على سبيل المثال ، يكره ثانى أكسيد الكربون فى حين يجب آخر غاز الأوكسجين • أما الأديب فيأخذ من الحب والكراهية وغيرهما من المشاعر الانسانية المجردة مادة يعيد صياغتها فى أشكال متجسدة حتى يمكن لمسها والتعرف عليها بصفة محددة ، وبالتالي يزيد من تعرف الإنسان على نفسه وذاته وكيانه • وإذا كانت المعرفة الانسانية لا تتجزأ بطبيعتها ، سواء أكانت عن طريق الأدب أو عن طريق العلم ، فإنها تصب عند غاية واحدة ، وهى المزيد من معرفة الانسان وأدراكه ووعيه بنفسه وبالكون الذى يحيا فيه • ولذلك فإن المعرفة التى يزودنا بها الأدب ليست أعلى من المعرفة التى يزودنا بها العلم ، لأن كليهما تكملان بعضهما بعضاً • ذلك أن معرفتنا بالمحدد المخصص لا تغنيانا على الإطلاق عن معرفتنا بالمطلق المجرد • فكل قنوات المعرفة تنبع من الانسان وتصب فيه فى نهاية الأمر • واختلاف القنوات لا يعنى أبداً أن احداها أعلى أو أرقى أو أسمى من الأخرى •

أما عن مقاييس البلاغة في النقد الجديد فيقول رشاد رشدي
ان التعبير غير المباشر يعد من أهم هذه المقاييس :

« فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير ،
زادت بلاغته • ويرى كلياث بروكس - وهو من أئمة النقاد
المعاصرين - ان الكاتب البليغ لا يفصح عن الاحساس بل يولده
في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي
يتضمنها العمل الأدبي ، وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة
المفارقة • والتعبير عن الاحساس تعبيراً مباشراً في رأى ليفيز
النقاد المعاصر المعروف يدل على فشل الكاتب في الخلق فشلا
يرجع في أسبابه الى عدم وجود المعادل الموضوعي الذي يقوم
مقام الاحساس ، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئاً معيناً له
مميزاته الخاصة ، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجرداً في
ذاته ولذاته ، والبلاغة في أن يجسم الكاتب الاحساس لا أن
يخبرنا به » •

فالكاتب الذي يخبرنا بالاحساس يقف باخباره اياه حائلاً
بينه وبين المتلقى الذي لا يدركه الا من خلاله ، أما الكاتب الذي
يجسم الاحساس فانه يقدمه الى المتلقى دون وساطة منه ، اذ أن
المتلقى يجد أمامه كيانات متجسداً يسهل التعرف على ملامحه ،
وبالتالي يترك نفسه عرضة لكل الايحاءات والدلالات التي

يشيرها داخله مما قد يؤدي الى التوحد بين المتلقى وبين العمل الأدبي . والأديب الناضج المتمكن من فنه هو الذى يذيب شخصيته تماما فى أثناء الابداع حتى تتبلور شخصية العمل الأدبى ذاته ، أما الأديب الذى لا يستطيع أن يهرب من شخصيته فإنه يضطر الى فرضها على كل أعماله مما يجعلها فى أغلب الأحوال نسخا شبه مكررة من بعضها بعضا . وتبدو المفارقة واضحة هنا فى أن التعبير غير المباشر بالمعادل الموضوعى هو الذى ينقل العمل الأدبى مباشرة الى المتلقى ، فى حين أن التعبير المباشر لا ينقله مباشرة اليه لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأدبى . أما المفارقة التى يذكرها بروكس فهى الإحياء بالمجسم للمجرد ، مما يوكد الاحساس فعلا فى عقل القارئ بدلا من مجرد الافصاح عنه . فهى مفارقة تنبع من تفاعل المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى .

ويرى رشاد رشدى من مقاييس البلاغة فى النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلى للعمل الفنى :

« فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذى

يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في التعبير عن الاحساس الذي يريد الكاتب نقله الى القارئ . • وهى جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ، ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها الكاتب لذاتها . ولذلك لا يمكن أن نقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التي يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التي ما تزال للأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ، لأن اللغة مهما كانت رصينة فهي ليست هدفا ينشد لذاته ، وكذلك الحال مع الشاعر والصور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز للتعبير عن الاحساس وينبغي لكى يصل التعبير الى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل ، كل يعادل الاحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالابانة عن هذا الاحساس دون الجزء الآخر » •

ولذلك يؤكد رشاد رشدى على أن البلاغة لا تتوفر في جزئيات العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة

الكاتب على تجسيم الاحساس الذى يريد نقله فى وحدة موضوعية محددة محسوسة ، تساهم جميع عناصرها فى التعبير عن الاحساس ، فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير فى مجموعة ناقصة مختلا . وبالتالي ليس هناك تعبير بليغ وآخر غير ذلك ، أو أسلوب رصين وآخر غير ذلك ، وانما هناك تعبير له وظيفة درامية فى ثنايا العمل الأدبى ، وأسلوب يساهم فى تطوير المواقف وبلورة الأحداث ومعها المعنى الكلى للعمل الأدبى . فالبلاغة الحقيقية تتمثل فى قيام كل عنصر من عناصر العمل بوظيفته العضوية . وهو بذلك يشبه العضو الحى فى الجسم الحى ، مما يفسر لنا استحالة حذف جزء أو اضافة آخر فى الأعمال الأدبية الناضجة ، ويفسر لنا أيضا اهتمام النقاد بالحديث بالمعنى الكلى للعمل الفنى من خلال استعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد ، والتلميح أو الإيحاء بدلا من التصريح ، والتصوير بدلا من الاخبار . ذلك أن تصوير الاحساس أو الفكرة بدلا من الاخبار بها يعتبر الآن من المقومات الأساسية للبلاغة .

ويستشهد رشاد رشدى بشخصية اياجو الشريرة فى مسرحية « عطيل » لشكسبير ، وتارتوف فى مسرحية « تارتوف » لموليير ، فيقول انه لو قال اياجو انه شرير أو تارتوف بأنه منافق

لما كان لا ياجو أو تارتوف الأثر الذى يتركه كل منهما فى
 أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالها
 الواضحة المعروفة • ان البلاغة فى مفهومها الحديث ليست فى
 سرد الفكرة بل فى ترجمتها الى شكل معين محدد • وهذا شئ
 جوهرى لأنه مرتبط بالطبيعة البشرية ذاتها • فالإنسان لا يدرك
 الأفكار والأحاسيس الا اذا تجسدت أمامه فى أشكال محددة •
 فاذا افترضنا وجود إنسان لا يعرف شيئاً عن فكرة أو احساس
 الغيرة مثلاً ، فانه لن يستوعبه الا اذا شرحناه له من خلال
 موقف مادى ملموس يجسد معناها المجرى • أما اذا شاهد
 مسرحية « عطيل » لشكسبير فانه سيدرك أبعاد وصرعات
 مأسى الغيرة الانسانية بأسلوب أفضل بكثير مما لو قمنا بشرحها
 له بأسلوب تقرير مجرد • ولذلك يوضح رشاد رشدى أن فائدة
 الحكمة القصصية تكمن فى أنها تمكن الكاتب من أن يضمن
 معانيه وإيحاءاته بدلاً من أن يصرح بما يريد قوله •

وأعود مرة أخرى للاختلاف مع رشاد رشدى عندما يتفق
 مع جون ديوى الفيلسوف الأمريكى المعروف فى تأكيده على أن
 وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم اذا ما عالج
 الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر أو الكاتب
 فيخلق موقفاً معيناً يثير هذا الاحساس فى نفوسنا ، فهو بدلاً

من أن يصنفه العالم يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة دونها
بكثير الحقيقة العلمية •

انه من الصعب اطلاق هذا المفهوم على عواهنه بهذا
الشكل • فالمسألة - كما قلنا من قبل - ليست مسألة سمو
أو انحطاط بل هي مجرد اختلاف في قنوات التوصيل • والأدب
بطبيعته لا يستطيع مواصلة تقدمه وتطوره دون استيعاب
للحقائق العلمية ، والأدب الذى لا يعرف شيئا عن الحقائق
العلمية والقوانين المرتبطة بالطبيعة الكونية والنفس البشرية
والتفاعلات الاجتماعية والصراعات السياسية والاجتماعية لن
يكتب سوى موشوعات انشاء فارغة من أى منظور جديد
أو بعد عميق حتى لو كان يجيد أصول التشكيل الفنى • والنقد
الحديث نفسه يؤكد عدم انفصال الشكل عن المضمون ،
فكلاهما وجهان لعملة واحدة هي العمل الفنى ذاته • ونحن
لا نستطيع أن نتصور شكلا فنيا جميلا بلا مضمون انساني
فاضح • وهذا المضمون الناضج لا يتأتى للاديب اذا لم يكن
واعيا وملما بالحقائق العلمية • وعلى هذا الأساس لا يمكن القول
بأن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم لأنهما وجهان لعملة
واحدة ، ذلك أن تشكيل العمل الفنى نفسه ينهض على قوانين
علمية مثل التفاعل الكيميائى والنمو العضوى البيولوجى ،

وقوانين القوة والمقاومة التى تمثل جوهر أى صراع درامى ، وقانون الحركة الثالث عند نيوتن والذى ينص على أن كل فعل له رد مساو له ومضاد فى الاتجاه ، ونسبة آينشتاين التى تحكم العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنى ، والتى يشكل عنصر الزمن فيها جوهر فن التراجيديا اذ أن مأساة البطل التراجيدى أنه يرتكب خطأ مأسويا يصبح ملكا للزمن الذى يسير فى اتجاه واحد ولايمكن الرجوع به لحظة الى الوراء لاصلاح هذا الخطأ ، وعلى البطل أن يدفع ثمنه حتى النهاية •

وكما يستفيد الأدب من العلوم الطبيعية وقوانينها ومعادلاتها ، يستفيد أيضا من العلوم الانسانية مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق والجغرافيا والتاريخ والسياسة والاقتصاد • فلو وضع الروائى شخصياته مثلا فى بيئة جغرافية حارة ، فلا بد أن هذه الشخصيات سوف تسلك سلوكا يختلف عما لو كانت موجودة فى بيئة باردة وهكذا • كذلك كانت الفلسفة مرتبطة بالأدب عبر العصور فى حين يشكل المنطق الأساسى الذى ينهض عليه الشكل الفنى المتماسك بلا زوائد أو ثغرات تعتور تماسكه • واذا أراد القارئ المزيد من البحث فى هذا الموضوع فيمكنه الرجوع الى كتابنا « التفسير العلمى للأدب : نحو نظرية عربية جديدة » • فقد أوضحنا فى

هذا الكتاب أن المعرفة الانسانية لا تتجزأ ، وما العلم والأدب سوى وجهين لها ، ولذلك فانه من الصعب بل من المستحيل أن تتفق مع رشاد رشدي وجون ديوى في القول بأن الحقيقة الفنية التي يتدعها الفنان في عمله هي من السمو والرفعة بحيث تجعل الحقيقة العلمية دونها بكثير ، ذلك أن الحقيقة الفنية بلا حقيقة علمية هي مجرد بناء لا معنى له ولا وظيفة ولا منظور .

لكننا نعود للاتفاق تماما مع رشاد رشدي عندما يحلل وظيفة الرمز في البلاغة وحقيقة علاقته باللغة فيقول :

« من مقومات البلاغة في مفهومها الجديد أن اللغة رمز ، وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تشد لذاتها ، على أننا في الكتابات السقيمة العلية نجد أن اللغة تشعرنا بأنها السبب في الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب في اللغة . واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذي ترمز اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير أو احساس رجل مصرى في النصف الثانى من القرن العشرين بلغة عربية فصحي كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة في هذه الحالة تولد الاحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة أو من الأدب في شيء . ودرجة مطابقة الرمز لما يرمز اليه من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث ، فلكي تتوفر البلاغة

في العمل الفني يجب أن لا يزيد الرمز على الاحساس
أو الاحساس على الرمز ، فالنتيجة في الحالة الأولى عاطفة مفتعلة
سقيمة وفي الحالة الثانية غموض وإبهام » •

وبهذا تفرق البلاغة الجديدة بين لغة العلم التي يجب أن
تكون تقريرية مباشرة وبين لغة الأدب التي تعتبر الرمز أدواتها
الأساسية في التعبير • ولذلك تعد اللغة مجرد وسيلة لا غاية ،
أداة لا هدفا ينشد لذاته ، إذ أن الهدف النهائي يتمثل في
العمل الأدبي ككل وليس في اللغة التي كتب بها • والأديب الذي
يضع نصب عينيه التألق اللغوي واللفظ الفخيم دون أن تكون
له وظيفة عضوية في العمل الأدبي ، هو أديب لا يدرك الوظيفة
الحقيقية للغة ، ويشعرنا بأن اللغة هي السبب في الاحساس
بدلاً من أن يكون الاحساس هو السبب في اللغة • ولذلك يبدو
عمله الفني مفتعلاً ومصطنعاً لأنه يبدأ بالتعبير اللغوي بحثاً عن
احساس يتلبسه ، مما يجعل كل أعماله نسخة لغوية مكررة من
بعضها بعضاً • ذلك أن التنوع في إبداع الأعمال الأدبية لا يتأتى
إلا من تنوع الأحاسيس التي تؤدي بدورها إلى التنوع اللغوي
والأدبي الذي يمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة •

وهنا يجدر بنا وقفة مع الأدباء المصريين والعرب الذين
لا يزالون يخلطون بين الرمز والتورية ، فيقولون انهم في ظل

النظم الشمولية والديكتاتورية يلجأون الى الرمز لتوصيل ما يريدونه من أفكار ومشاعر الى الجمهور دون الوقوع ضحايا لبطش الحاكم وعسفه . لكن مع انتشار الديمقراطية فانهم يتخلون عن استخدام الرمز ويهرعون للأسلوب المباشر الصريح . وهم بذلك لا يختلفون عن مؤلف كتاب « كليله ودمنة » الذى كتبه على شكل حوار بين مختلف الطيور والحيوانات لكنه زاخر بالاسقاطات والتلميحات السياسية . ولذلك لا يستطيع الحاكم اتهامه بتحدى السلطة واثارة المتاعب لها ، لأنه اذا فعل هذا فانه بذلك يثبت على نفسه ما جاء بالفعل فى الكتاب فى حين أنه - ظاهريا - ليس سوى ثرثرة فارغة على السنة الطيور والحيوانات !

وهذا المنهج لا يمت الى الرمز بصلة ، وانما هو منهج التورية والتلميح والاسقاط تفاديا لبطش الحاكم . أما الرمز فهو أنضج أدوات التعبير سواء فى ظل النظم الشمولية أو الليبرالية ، وذلك لقدرته على اثراء التعبير الفنى بدلالات وإيحاءات وأبعاد وأعماق لا يمكن أن تتوافر للتعبير التقريرى المباشر . ولذلك يذهب مفهوم البلاغة الحديثة الى أن اللغة ذاتها رمز وليس الرمز مجرد أداة من أدوات اللغة . وهو المفهوم الذى يمكن اللغة من التعبير الفنى عن شتى الأحاسيس الانسانية

دون الوقوع في خطأ التكرار والرتابة ، ذلك أن حدود التعبير المسطح المباشر تجعله مجرد أداة عابرة لنقل المعنى ، وبمجرد نقله فإن قيمته ووظيفته تنتهيان • أما التعبير الرمزي المركب فلا يمكن أن ينفصل عن المعنى لتعدد ايحاءاته ودلالاته وأبعاده التي توسع وتعمق من آفاق المعنى التي لم يصل إليها معنى من قبل • ومن هنا كانت الجودة التي تتميز بها الأعمال الأدبية برغم استخدامها لنفس الأدوات اللغوية المتاحة للجميع من قبل ، بحيث تصبح هذه الأعمال الجديدة توسيعاً لرقعة التقليد الأدبية التي واكبت هذا الفن الأدبي منذ بداياته الأولى •

أما عن الكيان المستقل للعمل الفني في مفهوم البلاغة الحديثة فيقول رشاد رشدي :

« ان العمل الفني عالم له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضوعي لاحساس معين لا يمكن الحصول عليه في غير العمل الفني نفسه ، حتى الخبرات التي كانت السبب في خلق العمل الفني تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه ، فزهرة البنفسج التي يصورها الشاعر في شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التي نراها في حديقة ما ، لأن البنفسج الذي يصفه الشاعر ليس الا رمزا من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس

ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أى رمز من الرموز الأخرى التى يستعملها الشاعر ، بل أن البنفسج والورد والياسمين وأى شيء آخر لا يمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارئ ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب فى موضوعيته ، اذ أن أى موضوع وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب فى التعبير عنه » •

وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس تقليداً أو تكراراً أو محاكاة للحياة • فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات لا يمكن أن نحصل عليها من الحياة • وكل العناصر والأشياء التى يستقيها الفنان من الحياة تتحول الى رموز وإيحاءات ودلالات مستقلة تماماً عن مصادرها بمجرد توظيفها عضوياً فى جسم العمل الفنى • ولذلك فليست هناك عناصر أو أشياء تصلح مضمونا للعمل الفنى وأخرى لا تصلح ، لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارئ • أى أن أى شيء أو عنصر مستمد من الحياة يصلح للأديب اذا ما نجح فى توظيفه فى عمله • ولذلك ليس القصر أو الفجر أو الزهور أو جداول المياه المتدفقة أو الطيور المغردة أو المقابر الموحشة

أو البيوت المهجورة أو غيرها بمثابة الألفاظ الشاعرية التى يلجأ إليها الشاعر كما يظن الرومانسيون ، وانما الأقدام الغائصة فى طين الأزقة ، والذباب المرابط عند عيون الصبية ، والكروش المتخمة ، والعيون الجاحظة وغيرها ، يمكن أن تكون صورا شاعرية اذا ما استخدمها الشاعر كمعادلات موضوعية للاحاساسات التى يريد نقلها للقارئ . ولذلك تتمثل بلاغة الأدب فى موضوعيته التى تستقل به عن الحياة بحيث لا يصبح مجرد محاكاة لها .

واذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تحتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا ، فإنها تحتم أيضا فصل العمل الأدبى عن شخصية الفنان . يقول رشاد رشدى :

« ان العمل الفنى لا يمكن أن يكون تعبيراً عن شخصية الفنان . صحيح أننى أنظر بعينى الكاتب ، كما يقول الكاتب المعاصر فورستر ، ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير . وكما تنبعت أشارته كلما تضاءلت رؤيتى له . ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ ان جميع الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا فى هذا الاتجاه . فنحن عندما نقرأها تستغرق

اتباعها فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها» •

وبذلك منحت البلاغة الحديثة آفاقا جديدة غير محدودة للأدب ، ذلك أنه اذا اقتصرت الأعمال الأدبية على كونها مجرد تعبير عن شخصية مؤلفها ، فانها تتحول الى مجرد نسخ مكررة لشخصيته التي لا تهمنا في كثير أو قليل • فنحن اذا كنا نهتم بالجانب المبدع فيها فاننا لا نهتم على الاطلاق بالجانب الذاتي فيها • ولذلك وقفت مدرسة النقد الحديث بالمرصاد لكل الخلط الذي وقع بين العمل الفني وبين شخصية مبدعه في القرن الماضي الذي خلف لنا مدارس عديدة للنقد ، وصفها ت.س. اليوت في عام ١٩١٩ بالفوضى • على أن هذه المدارس برغم تعددها والتضارب الظاهر بين أهدافها ووسائلها انما نشأت جميعا من مصدر واحد هو الحركة الرومانسية التي ابعثت منها واصطبغت بها معظم الأعمال الأدبية والفنية في القرن التاسع عشر •

ففي أوائل القرن الماضي - أي في عنفوان الحركة الرومانسية - وهي الحركة التي تميزت بتمجيدها للفرد وإيمانها بقدراته إيمانا مطلقا ، ظهرت الفكرة التي تنادي بأن الأدب تعبير

عن الفرد + ومادام الأمر كذلك فمهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هذا التعبير ، أى أن يحلل العمل الأدبى للإبانة عن شخصية كاتبه وعن صدق احساساته وعواطفه ومشاعره . ولقد عرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه « التدفق التلقائى للمشاعر » ، وكان أهم مقياس يقيسون به العمل الأدبى هو « الاخلاص » أى اخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فى كتابته . وبما أن الأدب فى نظرهم تعبير عن الكاتب ، فالنقد كذلك تعبير عن الناقد ، أى أنه عمل ابتكارى أو ابداعى لا يختلف عن الأدب فى شئ . ومن هنا نشأت مدرستان من مدارس النقد مازال لهما عطرهما فى مصر والعالم العربى بصفة خاصة برغم حمى البنيوية التى تجتاحه ، والتى تدعى أنها أوشكت على القضاء عليهما بصرامتها البنيوية والشكلية . والمدرستان هما المدرسة السيكلوجية والمدرسة الانطباعية .

وأصحاب المدرسة السيكلوجية يعتبرون العمل الأدبى تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب ولذلك فهم يتخذون من العمل الأدبى وسيلة للكشف عن هذه الشخصية وإيضاح معالمها المختلفة وزواياها الدفينة . وهم لذلك يهتمون بمعرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة لأن هذه المعرفة تساعدهم فى بحثهم . ولعل ذلك أحد الأسباب التى دعت الى كثرة ظهور

تراجم حياة الكتاب والشعراء في القرن الماضي ولفترة طويلة خلال هذا القرن ، اذ من الواضح أن هذه التراجم تساعد النقاد من أصحاب المدرسة السيكلوجية على تفسير النص الأدبي في ضوء حياة كاتبه ، وهذا هو الهدف الذين يسعون اليه .

وفي كتاب « مذاهب النقد الأدبي » الذي ألفه رشاد رشدي مع ليف من أساتذة الجامعات عام ١٩٥٩ ، يهاجم هذه المدرسة على أساس أن منهجها لا يفيد التحليل النقدي في شيء يقول :

« ولقد يبدو هذا المنهج — وهو منهج استقراء نفسية الكاتب في كتاباته وتفسيره هذه الكتابات في ضوء حياته — منهجا علميا سليما ، ومما لاشك فيه أنه منهج علمي ولكنه قد أسبىء استعماله . فالإبانة عن نفسية الكاتب عن طريق العمل الأدبي ، وتفسير هذا العمل والحكم عليه في ضوء هذه النفسية لا يقدم ولا يؤخر في ادراكنا للعمل الأدبي بل انه يشغلنا عن العمل الأدبي في ذاته بأشياء أخرى قد تمت اليه بصلة يقرية أو بعيدة ولكنها ليست العمل الأدبي نفسه . وأصحاب المدرسة السيكلوجية قد يفيدون علم النفس باستكشافاتهم النفسية . ولكن من المحقق أنهم لا يفيدون النقد والأدب في شيء . وقد تتعلم من هؤلاء النقاد أن

جى دى موباسان مثلاً كان مصاباً بمرض خبيث عقد نفسيته بالنسبة للمرأة ولذلك فهو يتجامل عليها أحياناً فى قصصه • وكل هذا مفيد وجميل للباحث فى علم النفس ولكن من المشكوك فيه جداً أنه يساعد القارئ على تفهم قصة من قصص موباسان وإدراكها كعمل فنى ، أى كوحدة جمالية » •

ويستشهد رشاد رشدى بكتاب ظهر فى إنجلترا فى أواخر الثلاثينيات ونال شهرة كبيرة عن الروائى الانجليزى د. هـ. لورانس تحت عنوان « ابن امرأة » • كتبه الناقد ميدلتون مرى ليحلل فيه روايات لورانس فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة وبخلص من تحليله الى أن لورانس كان مصاباً بعقدة أوديب وأن أكثر أعماله انما هى تعبير عن هذه العقدة النفسية ، ولذلك فهى ليست جديرة بالقراءة • وقد يكون مرى صادقاً فى تحليله ، ولاشك أن كتابه بحث ممتع فى علم النفس ولكن لا صلة له بالنقد الأدبى لأنه لا يساعدنا فى كثير أو قليل على تفهم النص والاستمتاع به وإدراكه كنص أدبى له كيانه المستقل لا كظاهرة من ظواهر الطبيعة البشرية • بل ان هذا النوع من النقد السيكلوجى ينحرف بالتقنين النقدى الموضوعى للبلاغة الأدبية بعيداً عن مفهومها الصحيح الذى يجب ترسيخه •

أما المدرسة الانطباعية فنشأت من نفس المفهوم الذى

يثؤكد أن الأدب تعبير مباشر عن الفرد . ومادام الأمر كذلك فالذى يهم الناقد هو أن يفسر العمل الأدبى كتعبير عن الاحساسات والمشاعر التى تجيش بها نفس الكاتب وعن أثرها فى الناقد نفسه . وعلى قدر هذا الأثر أو الانطباع يكون حكم الناقد . وهو حكم لا ينكر أصحاب هذه المدرسة أنه ذاتى بحث لأنهم يرون أن البلاغة الأدبية ليست سوى تعبير مباشر عن الذات . ولذلك فهم يعتقدون أن التعبير عن الذات لا يمكن أن يخضع لقواعد أو قوانين معينة بل لا يمكن تفسيره الا بتعبير آخر لا يقل ذاتية عنه ألا وهو النقد . فالأدب تعبير عن ذات الأديب فى حين أن النقد تعبير عن ذات الناقد ، لدرجة أن أناطول فرانس أحد أئمة هذه المدرسة يقول : ان النقد انما هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية . وكذلك كتب أوسكار وايلد الذى ينتمى الى نفس المدرسة : ان النقد يجب أن يخلق من العمل الأدبى شيئا جديدا .

ومادام الناقد يعبر عن انطباعاته وآرائه الشخصية ازاء العمل الأدبى ، فالنقد فى نظر أصحاب المدرسة الانطباعية عمل ابتكارى وابداعى كالخلق الأدبى تماما ، ومن حق الناقد أن يصول ويجول كيفما يشاء وأن يطلق لخياله العنان ، وأن يبتعد مسافات شاسعة عن الأدب نفسه ، وأن يصنع أحكامه

باللون الذى يميل اليه شخصيا ، وأن يعبر عن اتجاهاته العامة
 فى الحياة . ولذلك فنحن اذ نقرأ لأصحاب المدرسة الانطباعية
 فى النقد انما نقرأ عنهم لا عن العمل الأدبى . فقد نعلم الشئ
 الكثير عما يحبون ويكرهون وعن أمزجتهم الشخصية وانطباعاتهم
 بالنسبة للعمل الأدبى . وكل هذه الأشياء قد تكشف عن الناقد
 كإنسان لكنها لا تكشف عنه كناقـد ، وقد توضح انطباعاته
 بالنسبة للعمل الأدبى لكنها لا تساعدنا فى قليل أو كثير على
 استيعاب العمل الأدبى والاستمتاع به لأنها تعطل ادراكنا له
 وتشتغلنا عنه بأمور لا تمت الى جوهره بصلة .

ولقد ظلت فكرة أن البلاغة الأدبية ليست سوى التعبير
 عن شئ أو آخر سائدة طوال القرن الماضى ، بل وأخذت
 أشكالا مختلفة حددت بدورها مدارس النقد الأدبى ومناهجه .
 ففى أواسط القرن تقريبا نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن
 البيئة أو المجتمع وأدت الى قيام مدارس النقد الاجتماعية
 والتاريخية والمادية الجدلية وغير ذلك من المدارس التى تفسر
 العمل الأدبى فى ضوء الظروف الطبيعية أو الاجتماعية
 أو التاريخية أو الاقتصادية التى نشأ فيها لأنه فى نظرهم ليس
 الا نتاجا لهذه الظروف . ومما لاشك فيه أن العمل الفنى قد
 يفصح عن بعض هذه الظروف أو ربما كلها لكنه ليس نتاجا

لها • ولذلك فإن الناقد الذى يكرس اهتمامه ليستخرج من العمل الأدبى صورة للعصر الذى نشأ فيه قد يضيف شيئاً الى معلوماتنا التاريخية أو السياسية أو الاقتصادية لكنه لا يزيد من ادراكنا للعمل الأدبى بل يعطل فهمنا وتذوقنا له ويشغلنا عنه بأمور غير فنية أو جمالية •

وقد ترتب على ذلك أنه عند تحليل الأعمال الأدبية يشرع نقاد هذه المدارس فى اقحام أمور دخيلة على التحليل النقدي كأن يتساءلوا مثلاً عن المشكلة الاجتماعية التى يعالجها العمل الأدبى أو عن الدور القيادى الذى كان يقوم به الكاتب أو عن صدق تصوير العمل الأدبى لأحداث التاريخ أو لكفاح الطبقات الشعبية وغير ذلك من المسائل الدخيلة على العمل الأدبى الذى لا يمكن أن يكون بطبيعته بحثاً فى علم الاجتماع أو دراسة فى التاريخ أو تحليلاً لنفسية الأديب أو دعاية لطبقة ضد طبقات أخرى • فهذه الأمور قد تشكل بعض عناصر العمل الأدبى على مستوى المضمون ، لكنها عندما تنصر فى بوتقة الشكل الفنى فإنها تصبح ذات وظيفة درامية وفنية وجمالية تتبع من العمل الأدبى وتصب فيه بعيداً كل البعد عن المصادر أو المناهج التى وردت منها • فإذا كان العمل الأدبى فى بداية نشأته جينياً فى رحم الحياة ، فإنه بمجرد ميلاده يخرج الى

الحياة كيانا مستقلا يملك كل مقومات الاستمرار • هذا اذا كان عملا ناضجا مكتملا ، أما اذا كان عملا مشوها غير مكتمل فانه يظل متعلقا بأذيال الحياة أو تائها في دروبها • ولعل هذا المعيار من أهم المعايير التي تقيس بها مدرسة النقد الحديث الأعمال الأدبية عندما تقوم بتحليلها وتقييمها •

وفي عام ١٩٠٨ جاء الناقد الايطالى وعالم الجمال مندوتو كروتشى ليؤكد على أنه اذا كان كل فن تعبيرا فليس كل تعبير فنا • وبذلك ليست مهمة الناقد أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفنى بل عليه أن يرى العمل الفنى في ذاته ولذاته لأنه لا يعبر الا عن هذه الذات ، وعليه أيضا ألا يقيسه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو تاريخية أو لغوية لأنه يجب استبعاد كل ما لا ينبع من العمل الفنى • وبذلك تنحصر مهمة الناقد في الاجابة على ثلاثة أسئلة فنية ، درامية - جمالية وهى : ما الهدف الفنى الذى سعى اليه الأديب من ابداعه لعمله ؟ ما الشكل الفنى الذى حقق به هذا الهدف ؟ هل نجح أو فشل في مهنته ولماذا ؟ ويمكن للناقد المدقق أيضا أنه يحدد نسبة النجاح أو الفشل من خلال تعليله للتفاعلات الجارية أو المعوقة لتطور العمل الفنى •

ولذلك كانت مدرسة النقد الحديث ثورة على المدرسة الرومانسية والسيكولوجية والواقعية والتاريخية والمادية الجدلية وغيرها من المدارس التي انحرفت بالفن بعيدا عن وظيفته الجمالية والدرامية في الحياة . وكان مصطلح « الكلاسيكية » هو المصطلح الوحيد الذي ارتبط بمدرسة النقد الحديث ، وعرفت بالكلاسيكية الجديدة . وكان رشاد رشدي حريصا ، سواء في كتابه « مذاهب النقد الأدبي » أو « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » ، على تحديد الفوارق بين هذه الكلاسيكية الجديدة وبين الكلاسيكيات السابقة عليها حتى يؤكد على أنها لم تكن مجرد نسخة مكررة منها ، ويلور انجازاتها النقدية و اضافاتها الجمالية في الوقت نفسه .

الفصل الثانى

الكلاسيكية ومدرسة النقد الحديث

اعتبر كتاب أرسطو « فن الشعر » أو تقنين
نقدى للكلاسيكية التى كانت أول مدرسة أدبية
ونقدية عرفها الإنسان . ويجدر بنا فى هذا
الفصل أن نتعرض لتاريخ هذه المدرسة وتطوراتها
عبر تاريخ الأدب العالمى حتى يمكننا بعد ذلك أن
نضع أيدينا على الانجازات والاضافات التى جاءت
بها الكلاسيكية الجديدة منذ أوائل هذا القرن ،
والتي شكلت العمود الفقرى فى كل كتابات رشاد

رشدى وتحليلاته النقدية . فقد اتخذ منها منهجا
نقديا متنسقا سواء في محاضراته بالجامعة أو في
مقالاته الصحفية أو في أحاديثه الإذاعية أو كتبه
الأكاديمية أو تطبيقاته النقدية على الأعمال الأدبية
المنشورة أو المسرحية المعروضة على الجمهور .

وأستطيع القارئ عذرا في الاعتماد على كتابي « المذاهب
الأدبية من الكلاسيكية الى العيشية » في بلورة سريعة لهذه
الخلفية التاريخية . فقد قصد بالكاتب الكلاسيكي ذلك
الكاتب الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة
والموسرة ، أما الكاتب الشعبي فكان كاتباً مجهولاً يقرض الشعر
الذي تردده الطبقات الكاذبة شفاهة وبه من الألفاظ الخارجة
والسخرية الفجة ما يربأ الكاتب الكلاسيكي بنفسه أن يستخدم
مثلاً . لكن مصطلح « الكلاسيكية » ظل عاما وغامضا لمدة
قرون عديدة تالية ، بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبي
الذي يستحق الدراسة العلمية الجادة في الكليات والأكاديميات
ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الزمن . وقد شاع هذا المصطلح
في العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة الأوروبية بحيث انتقل
المصطلح الى كل لغات أوروبا دون استثناء .

وقد أكد دارسو الانسانيات في عصر النهضة أن الأعمال
الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال

اليونانية واللاتينية القديمة فقط ، لأنها الوحيدة التي ترتفع الى مستوى التراث الانساني بحكم الارستقراطية الفكرية الراقية التي نبعت منها . لكن هذا المفهوم الطبقي للتراث الأدبي لم يصمد لاختبار الزمن ، لأن التراث الشعبي استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها . وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية بحيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الانسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال ، وهي المثل التي لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصلي للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن .

وقد حاول كل نقاد الكلاسيكية التقليدية تأكيد الفكرة التي تقول ان الكاتب الكلاسيكي هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز انجازهم في المحاكاة والاضافة وليس في الهدم أو التغيير . لكنهم بهذا يناقضون أنفسهم لأنهم ينادون بأن المصدر الرئيسي للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الاغريقي القديم ، في حين نجد أن أدباء الاغريق لم يقلدوا أحدا لسبب بسيط هو أن أحدا لم يسبقهم في هذا المضمار . ولذلك جاء أدبهم خالدا قويا لأنه تجذب التقليد للأعشى للنماذج التي سبقتهم .

أما الكتاب اللاتين فجاء أدبهم أقل في المرتبة لأنهم وقعوا في محاذير التقليد الأعمى للأدب الاغريقى في أعمال كثيرة . وفي هذا يقول الناقد المعاصرت .س . اليوت ان الكلاسيكية الحديثة تعنى ارساء التقاليد الأدبية التى تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومتهجي ، بحيث يركز الأديب على خلفية عريضة وقاعدة راسخة من التقاليد ، فيأتى عمله الجديد بمثابة توسيع لرقعة هذه الخلفية من التقاليد . فمهمة كل أديب ناضج هى الاضافة الى هذه الرقعة وليس مجرد اخراج صور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التى سبقته . واذا كان الأدب فى حاجة الى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعى ، فانه لا يحتمل فى الوقت نفسه أية محاولة للتقليد أو التكرار ، فشتان بين التقاليد والتقليد .

ولذلك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرفى تقيض من الكلاسيكية القديمة التى دفعت الكتاب والشعراء اللاتين الى تقليد الاغريق بحيث نجد فيرجيل مقلدا لهوميروس وثيوكريناس ، وهوراس مقلدا لأرسطو ولشعراء الاغريق الغنائيين ، وششيرون مقلدا لخطباء الاغريق وفلاسفتهم ، وتاكيثوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا .

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على

الكلاسيكية التقليدية التى تنحصر فى تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء خاصة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهى مدرسة للدراسة اللغوية والتحليل الأسلوبى والمجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمال الكلاسيكية وليست مدرسة فنية أو أدبية تسعى الى خوض مجالات جديدة واستكشاف فى أشكال مستحدثة • وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتينى الذى حرص أن يكون مجرد صدى للأدب الاغريقى • ولذلك فإن آثار مدرسة الاسكندرية البطلمية لم تكن بعيدة وعميقة لأنها التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقاليد •

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر نتيجة للمحاولات التى قام بها بوكاتشيو فى ايطاليا فى عصر النهضة الأوربية عندما أخضع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الارستقراطية واللاتينية العامة الشعبية • وبعده جاء بترارك وبيمبو ليشكلا معه الكوكبة الجديدة للأدباء القوميين والكلاسيكيين ، وبذلك حلوا فى وجدان الشعب محل الأدباء اللاتين من أمثال فيرجيل وششبيرون • واللغة الايطالية الكلاسيكية المعاصرة تعود فى أصولها ومنابعها الى كل من بترارك وبوكاتشيو • ومع ذلك فإن الطبقات الارستقراطية فى

ذلك العصر لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كثيراً
لاصرارها على التمسك بالأدب الاغريقي واللاتيني القديم *
وكان أثرها واضحاً على كل من أرسطو في قصص الفروسية ،
وتريسيونو في ملاحمه الشعرية ، وكاستيلفرتو في كتابه « فن
الشعر » والذي سار فيه على نهج أرسطو * لكن معظم هذه
المحاولات التقليدية لم تصمد لاختبار الزمن ، في حين صمدت
محاولات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم ينصتوا الا لنداء
الفنان المبدع داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب الكلاسيكيين
في حين تراجع الى الظل كل من حاول محاكاة الكلاسيكيين
القدامى *

وفي القرن السابع عشر تبنت الارستقراطية الفرنسية
نفس الاتجاه الذي كان سائداً قبل ذلك في ايطاليا بفارق وحيد
هو أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين في حين سار الايطاليون
على النهج الاغريقي * فقد كان راسين يطمح في أن يصبح نسخة
جديدة من الكاتب المسرحي اللاتيني سينيكا وليس نسخة من
سوفوكليس الاغريقي * وقد أحال الشاعر الفرنسي بوالو أعماله
الى مجرد تطبيقات لما ورد في كتاب « فن الشعر » للشاعر
اللاتيني هوراس *

لكن كورنى في المسرح التراجيىدى وموليير في المسرح

الكوميدي تمكنا من تحطيم هذا القيد الذي فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب في عصرهما • وقد ووجه مولير في بدء حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برفض محاكاة النماذج اللاتينية الكوميدية لبلوتوس وتيرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته ونماذجه ، هو التوجه الذي لم يعتده المجتمع وخاصة الطبقات الارستقراطية التي اعتادت تلقي المدح والثناء ومختلف أساليب النفاق • لكن مولير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكي من الطراز الأول ، وأغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بمحاكاة مسرحياته الكوميدية التي مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل الناس برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها •

أما شكسبير فكان ظاهرة محيرة للنقاد الانجليز ، والتقليديين منهم على وجه الخصوص • فقد ظنوا أنه عبقرى بربرى جمع بين الهمجية والرومانسية التي لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راسخة • فقد حطم كل القواعد الكلاسيكية في المسرح وخاصة تلك التي وردت في كتاب « فن الشعر » للأرسطو ، والتي تختم عدم المزج بين الشعر والنثر ، كما تفرض عدم المزج بين الكوميديا والمأساة في التراجييديا ، وتجعل

أحداث المسرحية تدور في مكان واحد وفي يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة ، وأيضاً يجب أن تكون العقدة واحدة خالية من التفرعات الثانوية : أى التطبيق الحر في لوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث . وإذا كان كل من فرانسيس يسكون وابن جونسون قد هاجما شكسبير على هذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم يكن كلاسيكياً بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه عن الأدب الاغريقي واللاتيني ثم الايطالى خاصة بترارك . وكان الدور الخطير الذى لعبه شكسبير في تطوير مفهوم الكلاسيكية في عصره أنه وجه الأذهان الى الأدب الايطالى في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة ، بحيث خفت حدة الاهتمام بتبنى المضامين الاغريقية واللاتينية . وقد كان هذا واضحاً في الأدب الاسبانى المعاصر لشكسبير ، فقد سمي هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكى الذى وجه الاهتمام الى الآداب المعاصرة في ايطاليا ، ثم تحول الى الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيداً عن المحاكاة الساخرة للنماذج القديمة .

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكى الى ذلك الأدب الذى يبلور كل ما هو عظيم وبناء في الشخصية القومية بحيث يخلد

على مر الزمن خلود الشخصية القومية نفسها • وقد برز هذا الشكل واضحا في مسرحيات لوب دى فيجا وروايات سيرفانتس وخاصة دون كيشوت • وقد اعتبر النقاد هذا التطور ايدانا ببث الروح الرومانسية وبذر بذورها في الأدب العالمى •

ويعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكية المتحذلقة في أوروبا بأكملها لقيام طبقة جديدة من المثقفين ركزت كل همها في محاكاة القدماء وعلى رأسهم أرسطو • وتحولت الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبادة القديم بحيث لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التى هزت الوجدان الانسانى •

خفى فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن عشر قرن التنوير والنهضة الكلاسيكية ، لأنه القرن الذى انهمك فيه معظم الباحثين فى تأليف دائرة المعارف الشهيرة بحيث تراجع الاهتمام بالتجديد فى الفن الذى تحول الى مجرد قوالب كلاسيكية معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء • وقد ساد الاتجاه نفسه فى انجلترا ممثلا فى أشعار ومسرحيات جون درايدن وألكسندر بوب ، وأيضا فى كل من ايطاليا وألمانيا وان كان أقل نضجا • وكان النموذج المفضل لكل الدارسين هو كتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتينى هوراس • فقد كتب جرافينا الايطالى كتاب « مملكة الشعر » على غرار تاما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزى فى مقالته « فى النقد » ، ولوزان الفرنسى

في كتابه « عن الشعر » ، وجوتشيد الألماني في كتابه
« الشعر والنقد » *

وقد شد كل من جيته وشيللر عن هذه القاعدة ونظرا الى
الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع في حالة فائدها ،
وقد تهمل في حالة وقوفها عقبة في وجه التطور والانطلاق *
ولذلك كانا رائدين في التمهيد لعصر الرومانسية بامتداد القرن
التاسع عشر ، وهو الاتجاه الذي تبلور في أعمال الشعراء
الألمان والانجليز والفرنسيين والايطاليين والروس *

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل في توسيع
الأفق وتحطيم القوالب الجامدة التي فرضتها الكلاسيكية
التقليدية وخاصة المتمزمة التي سادت القرن الثامن عشر ، لكنها
تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الأدب في بعض الأحيان
الى مجرد شطحات مسجلة على الورق لا تحمل في طياتها أى
شكل فنى متعارف عليه * وانعكس ذلك على النقد بحيث نجد
الأديب الفرنسى أناطول فرانس يصف النقد بأنه مجرد مغامرة
شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع لأى
منهج علمى أو معيار موضوعى *

من هنا كان الدور الرائد الذى قامت به الكلاسيكية
الجديدة التى بدت بوادرها فى الظهور فى أواخر القرن

التاسع عشر وبلغت قمته في أعقاب الحرب العالمية الأولى على أيدي ت. س. اليوت ، وازرا باوند ، وت. ل. هيوم ، وجون كرو رانسهم ، وكلاينث بروكس ، وألن تيت ، وأ. أ. ريتشاردز ، وولتر بيتر وغيرهم من النقاد الذين قالوا بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبي . فالتقاليد ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمل الفني ، لأن العكس هو الذي يحدث . فالعمل الفني الناضج شكلا ومضمونا هو الذي يفرض نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءا منها لأنه يوسع من رقعتها . وهذا الاتساع هو ما نسميه بالتطور الأدبي . فالتطور لا يعنى أن الآداب الحديثة أفضل من الآداب السابقة عليها ، بل يعنى الاضافة الى التقاليد الأدبية بحيث تتحول الى نسيج حي متجدد . والموهبة الفردية ليست مجرد شطحات كما يقول الرومانسيون لأنها ذات علاقة وثيقة وعضوية وجدلية مع التقاليد الأدبية . وكلما كانت الموهبة أصيلة ، كانت قادرة على الاضافة والتجديد وليست المحاكاة والتكرار .

ويقصد النقاد الكلاسيكيون الجدد بالموهبة الأصيلة ، الاستيعاب الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة في الخلفية الفكرية للأديب ، وتمده بضوء هادئ يبرهن له معالم

الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته الغفوية وانطلاقاته التلقائية . فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول الى شكل جمالى متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر ممكن من الناس . وليس الفن مجرد تنليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد ، بل هو التجربة النفسية التى تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

تلك هى الخلفية التاريخية للمدرسة الكلاسيكية منذ بداياتها المبكرة عند الاغريق حتى عصرنا هذا ، كما وردت فى كتابنا « المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية » . وهى خلفية ضرورية لفهم منظور رشاد رشدى لهذه المدرسة التى تغير مفهومها عبر العصور . فيقول فى فصل بعنوان « الكلاسيكية كمذهب أدبى » فى كتاب « مذاهب النقد الأدبى » :

« الكلاسيكية - كأي مذهب أدبى آخر - ليست مجموعة من المبادئ والقواعد الثابتة التى يعتنقها أصحابها فى كل زمان ومكان بشكل ثابت لا يتغير ، فالشاعر الانجليزى درايدن كان شاعرا كلاسيكيا ، وت . س . اليوت اليوم هو الآخر شاعر كلاسيكى . . ولكن مفهوم الكلاسيكية عند اليوت

يختلف اختلافا كبيرا عن مفهومها عند درايدن •• وذلك لأن الكلاسيكية اتجه أدبي معين ، وهذا الاتجاه يتحدد معناه بالاتجاه الأدبي الذى سبقه • فكللاسيكية القرن الثامن عشر - أى كلاسيكية درايدن وغيره من شعراء عصره جاءت فى أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآداب الكلاسيكية القديمة : آداب الاغريق والرومان • ولذلك كان من الطبيعى أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند درايدن ، وبوب ، وراسين ، وغير هؤلاء من الشعراء والكتاب فى ذلك الوقت بأنها احترام التقاليد الأدبية التى قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة بما تتضمنه من قواعد مثل وحدات أرسطو الثلاث أو ما تقرره من مبادئ مثل مبدأ ضبط النفس وعدم الاسترسال على السجية فى عملية الخلق الأدبى » •

هكذا يبدو رشاد رشدى واعيا بالسياق التاريخى والفكرى والثقافى والحضارى المتجدد والمتطور دائما والذى لا يحتمل التكرار فى أى مظهر من مظاهره • ولذلك فانه اذا حدث احياء لمدرسة نقدية قديمة تحمل نفس الاسم ، فانها لا يمكن أن تعود بنفس صورتها القديمة • قد تتميز ببعض خصائصها الأولى لكن الغلبة لابد أن تكون للملامح الجديدة والعناصر التى نبعت من السياق التاريخى الجديد • ولذلك كان من المستحيل على كلاسيكية القرن العشرين أن تكون صورة طبق الأصل من

كلاسيكية القرن الثامن عشر التي أدت بجمودها وتحجرها وتزمتها الى الانفجار الرومانسى الذى ساد القرن التاسع عشر وأطاح بكل القوالب الأدبية ليتطرف بدوره الى الحد الذى جعل فيه التعبير الأدبى مجرد شطحات ذاتية واحساسات شخصية للأديب . ولذلك جاءت كلاسيكية القرن العشرين لتعيد الى التعبير الأدبى والمعيار النقدى توازنهما الموضوعى بعيدا عن القوالب الكلاسيكية الصماء التى تنهض على محاكاة الأعمال الاغريقية واللاتينية القديمة ، وعن الشطحات الذاتية التى فقدت كل شكل فنى مميز لها .

وكان الناقد ت.أ. هيوم فى عام ١٩١٤ قد عرف الرومانسية بأنها الايمان بأن قدرات الانسان مطلقة ، والكلاسيكية بأنها الايمان بأن قدرات الانسان محدودة . والرومانسية تنظر الى الانسان على أنه خير بالطبع لكن الظروف هى التى تفسده . أما الكلاسيكية فتتنظر الى الانسان على أنه محدود بطبيعته ولكن بالعمل والممارسة وبمعوونة التقاليد المتوارثة يمكنه أن يصل الى درجة معينة من التقدم . وكانت الثورة الصناعية والاكتشافات العلمية فى القرن التاسع عشر قد أشاعت احساسا قويا بقدرة العلم على الارتقاء بالانسان الى ما لا نهاية ، وساعد هذا بدوره على تبنى المفهوم الرومانسى

للأدب والذي قدم في الأشعار والمسرحيات والروايات أبطالاً
أفذاذاً في مختلف مجالات الحياة ، لا تقف قدراتهم عند حدود
معينة • ولم تكن نظرية « السوبرمان » أو « الانسان الأعلى »
سوى فكرة رومانسية بحثة وان تقمصت فلسفة التطور وعلومه
على أساس حتمية التطور عبر الزمن من الانسان الأول الى
الانسان الأعلى •

لكن كانت هناك اكتشافات علمية مضادة لهذا المفهوم
الرومانسي وفي مقدمتها اكتشافات علم النفس الذي أكد على أن
قدرات الانسان محدودة بعوامل شتى لا يمكن له السيطرة على
الكثير منها ، بل انه غير قادر على السيطرة على نفسه ذاتها ،
ففيها من الكهوف المظلمة والمؤثرات الفائرة في أعماق العقل
ما يعجز على ادراك كنهه وجوهره ، فكيف ينطلق للسيطرة على
مقدرات الكون وهو نفسه تحت رحمة القدر الكامن داخله ؟ !
ومع انتشار تيارات علم النفس ومدارس التحليل النفسي
تراجعت المفاهيم الرومانسية الى الظل بعد أن نظرت اليها
الأجيال الجديدة على أنها مجرد أحلام أو أوهام لا أساس لها
من الصحة • ولذلك كان من الطبيعي أن يرى القرن العشرون
ميلاد الكلاسيكية الجديدة • وفي هذا يقول هيوم في عام ١٩١٤:

« ما أعنيه بالكلاسيكية هو أنه مهما كانت جولات
الخيال ، فهناك رابط دائماً لأن الشاعر الكلاسيكي لا ينسى

أبدا أنه محدود وأن الانسان محدود وهو يذكر دائما أنه
 مربوط الى الأرض • ربما يستطيع أن يقفز ولكن عليه دائما
 أن يعود الى الأرض • لقد أصبحت وظيفة الشعر في نظر
 الكثير من الناس أنه يقودنا الى عالم غير عالمنا • انه كما
 يقول الرومانسيون يضيئ علينا الضوء الذي لم يكن قط على
 الأرض أو البحر • ولكن في الكلاسيكية الضوء دائما هو
 ضوء النهار عادة ، والانسان دائما انسان ولا يمكن أبدا أن
 يكون الها • ولكن عندما أقول اننا مقبلون على نهضة كلاسيكية
 فلا أعني أنها ستكون رجعة الى بوب ودرايدن • فعلى الرغم من
 أن النهضة المتوقعة نهضة كلاسيكية الا أنها ستختلف كثيرا عن
 كلاسيكية القرن الثامن عشر ، لأن الكلاسيكية الجديدة سبقتها
 حركة رومانسية عاشت فترة طويلة من الزمن » •

ويرى رشاد رشدي أن نبوءة هيوم قد تحققت برسوخ
 الحركة الكلاسيكية الجديدة التي تزعمها ت.س. اليوت
 وازرا باوند منذ عام ١٩١٩ ، ومكن لها وعمل على شرح
 مفاهيمها عدد كبير من النقاد منهم اليوت نفسه وريتشاردز
 وليفيز ورائسوم وتيت وبروكس وغيرهم • ويؤكد رشاد رشدي
 على أن الكلاسيكية الجديدة تشترك مع كلاسيكية القرن
 الثامن عشر في اعتبار الانسان محدود القدرات ، وفي احترام

التقاليد الأدبية ، وفي ضبط النفس في عملية الخلق الفني. ولكن - فيما عدا ذلك - فالكلاسيكية الجديدة تختلف عن كلاسيكية القرن الثامن عشر لأن الكلاسيكية - كما أكد رشاد رشدي مرارا - اتجاه أدبي يتحدد مفهومه بالاتجاه الأدبي الذي سبقه . وهو يصر على توضيح هذه الفكرة بأسهاب وتأكيد كبيرين عندما يقول :

« فالكلاسيكية العصر الحديث هي في الواقع ثورة على الرومانتيكية العلمية الى سادت الآداب الغربية طوال القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين . ففي أوائل القرن التاسع عشر قامت الحركة الرومانتيكية بمفهوماتها المعروفة في تمجيد الفرد والثورة على الأوضاع القائمة وانكار التقاليد واعتبار العمل الأدبي تعبيرا تلقائيا ، العبرة فيه بالصق والاخلاص . على أن الحركة الرومانتيكية لم تكن وحدها مسئولة عن هذه المفهومات الجديدة للأدب . فقد ساهم في تشكيل هذه المفهومات ، بل في نشرها ، الوعي العلمي الجديد الذي تولد عن الثورة الصناعية الأولى وما صاحب هذا الوعي من ايمان مطلق بقدرة العلم على الارتقاء والتطور بالانسان تطورا مطلقا لا حدود له . ومع هذا الوعي العلمي الجديد وما تبعه من نشر ألوان المعرفة على نطاق شعبي واسع لم تر أوروبا مثيلا له من قبل ، بدأت تطفئ على العامة والخاصة

على السواء نظرة جديدة للمجهود البشرى تخضع الأدب
 لنفس الأسس والقوانين التى يخضع لها العلم بفروعه المختلفة • •
 فمادام الأدب تعبيراً — كما يقول أصحاب المذهب الرومانتيكى —
 فلا بد له أن يكون تعبيراً عن شىء ما • ومن هنا نشأت فكرة أن
 العمل الأدبى لابد أن يعالج موضوعاً معيناً • ومادامنا قد
 أصبحنا ننظر الى الأدب على أنه مثل العلم ، لون من ألوان
 المعرفة ، فلا بد للموضوع الذى يعالجه العمل الأدبى من أن
 يزودنا بالمعلومات ، فيصبح الخبر غاية فى ذاته تماماً كما هو فى
 كتب التاريخ أو الجغرافيا • هذا مثل واحد من أمثلة تعاون
 الرومانتيكية والنظرة العلمية على تشكيل المفهومات التى سادت
 الأدب والنقد حتى أوائل القرن العشرين » •

ولا يحاول رشاد رشدى أن يثقل على القارئ بتعريف
 الكلاسيكية الجديدة تعريفاً شاملاً الآن ذلك يقتضى منه تعريف
 الأدب الحديث تعريفاً شاملاً ، وهو أمر بطبيعة الحال لا يتسع
 له مجال المقالات أو الكتب التى ينشرها رشاد رشدى لتتنوير
 القارئ العادى الذى لم يضعف اهتمامه به أبداً • ولذلك كان
 يقصر مجال الدراسات والتعريفات الشاملة على المحاضرات
 والأبحاث والرسائل الجامعية ، ويكتفى بعرض بعض مظاهر
 الكلاسيكية الجديدة فى ثورتها على الرومانسية فى كتاباته

الموجهة للقارئ العادي ليفتح له الآفاق العامة ، وله أن يتعمق بعد ذلك اذا شاء . وكان لرشاد رشدى قدرة فائقة فى توصيل أصعب النظريات والمفاهيم الأكاديمية الى أبسط القراء ثقافة ، وكان يقول أحيانا فى تواضع شديد : ان القارئ البسيط العادى هو الذى يحتاج إلينا ، أما القارئ المثقف المتعمق المتمكن من اللغات الأجنبية فما أيسر أن يلجأ الى المراجع وروامهات الكتب فى أى مجال يريد التعمق فيه .

بهذا المنهج السهل الممتنع يوضح رشاد رشدى أن من أهم مقومات المفهوم الرومانسى للأدب أن الأدب تعبير اما عن شخصية الكاتب أو عن المجتمع الذى يعيش فيه . ولذلك تعنى الكلاسيكية الجديدة بدحض هذه الدعوى فنجدت .س. اليوت فى مقاله المعروف « التقاليد والنبوغ الفردى » يقول ان الأدب ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو هروب منها . فكلما ازداد ابداع الكاتب ، ازدادت قدرته على أن يفصل عقله المبدع عن تجاربه الشخصية . ومن ناحية أخرى يؤكد اليوت فى هذا المجال أن العمل الأدبى قد يعكس صورة المجتمع لكنه لا يعبر عنها : بمعنى أن المجتمع لا يتحكم فى العمل الأدبى ، بل تتحكم فيه وتشكله الى حد كبير التقاليد الأدبية التى توارثها الكاتب ، فهى اذ تزوده بالمهارة الفنية تمكنه من أن يحيل تجاربه

الشخصية الى عمل فنى * والكاتب لا يمكن أن يبدع من فراغ ، فهو يقف بأقدامه على خريطة الأدب ، وأعماله نفسها تشكل مساحة على هذه الخريطة * فهو مرتبط عن طريق هذه التقاليد التى تحدد معالم الخريطة ، ارتباطا وثيقا مع غيره من الكتاب الذين سبقوه * فلا يمكن أن نقيم كاتباً ما دون أن نقارنه بمن سبقه لأن الأدب أو الفن وحدة عضوية يتأثر فيها الحاضر بالماضى والماضى بالحاضر ، تماما كما يتأثر يومنا بأمسنا وأمسنا بيومنا * ولقد كان لمقال اليوت هذا أثر بعيد فى الوعي الأدبى للعصر حتى أن الناقد المعروف ف. ر. ليفيز كتب يقول ان فكرة التقاليد قد أصبحت اليوم جزءا لا يتجزأ من تفكير كل شخص يمارس الأدب أو يقرؤه *

ومن المفاهيم الرومانسية الأخرى التى يكشف رشاد رشدى تناقضها مع الكلاسيكية الجديدة أن الأدب هو التدفق التلقائى للمشاعر ، لكن الكلاسيكية الجديدة تؤكد أن الأدب هو خلق شيء موضوعى وأن المقياس الصحيح للعمل الأدبى ليس صدق الاحساس كما تقول الرومانسية بل القدرة على التجسيم ، أى على ايجاد معادل موضوعى للمشاعر بحيث لا يزيد أو ينقص عنها * وهذا المعادل الموضوعى يحتم عدم الفصل بين الشكل والمضمون ، بل ان الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود

ما يسمى بالمضمون أو الموضوع في العمل الفني • فالموضوع اعتراف بقيمة الخبر في ذاته ولذاته ، ولذلك فهو من خصائص الأعمال غير الفنية • فأت يسكنك أن تقول ان موضوع هذا المقال هو أمراض القلب وبذلك يمكنك تلخيص المقال في سطور ومع ذلك يظل محتفظا بجوهره • أما العمل الأدبي فلا وجود للمضمون أو الموضوع أو الخبر فيه لذاته • ولذلك لايسكن أن يكون له موضوع نستطيع أن نلخصه أو حتى أن نحدده ، لأن العمل الأدبي وحدة متكاملة لها حياتها الخاصة التي تختلف عن أية حياة أخرى ، ولها أثرها الخاص الذي يختلف عن أى أثر آخر • فالخبرة التي نحصل عليها من قراءة أو مشاهدة عمل فني ، خبرة فريدة في نوعها لايسكن أن نحصل عليها في الحياة مهما تشابه ما يسميه الرومانسيون بالموضوع في كلا الحالين •

وكما أن الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود الموضوع في العمل الأدبي فهي كذلك تنكر وجود الأسلوب • فكل ما في العمل الأدبي من ألفاظ وصور ورموز ومدلولات وجرس وموسيقى وغير ذلك من عناصر ليست لها وظائف مستقلة بعضها عن البعض ، وهي ليست أيضا غايات تطلب لذاتها ، لأنها تتفاعل جميعا في احداث الأثر أو المعنى الكلي لهذه الوحدة المتكاملة

الفريدة في نوعها وهى ما نسميها بالعمل الأدبى الذى لا يمثل تدققا تلقائيا لمشاعر الأديب ، مهما كان صدق هذه المشاعر كما يقول أصحاب المذهب الرومانسى . من هنا كان اصرار الكلاسيكية الجديدة على توظيف الرمز أو الطريق غير المباشر فى تجسيد المشاعر بدل الافصاح عنها بالطريق المباشر ، وتحرص على التصوير بدل التقرير ، وعلى التجسيم بدل التسطيح ، وعلى التلميح بدل التصريح ، وعلى الدقة والبلورة بدل التسيب والجموح ، وعلى التعامل مع البشر الذين يسرون على الأرض فى ضوء النهار العادى . فالأدب أولاً وأخيراً نشاط ابداعى خلاق ، ينبع من الانسان ويصب فيه .

الفصل الثالث

الشكل والمضمون : وجهان لعملة واحدة

كانت العلاقة بين الشكل والمضمون من القضايا التي اهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا ، وركز عليها رشاد رشدي في معظم كتاباته النقدية ، وناقش من خلالها علاقة الأدب بالعلم وبالحياة ، خاصة وأن هذه العلاقة اسيء فهمها بعد أن انتشر العلم ، فظن الكثيرون أنه لا اختلاف بين مضمون الأدب ومضمون العلم . ونسبوا أن العلم يهتم بالمضمون وليس بالشكل ، ولذلك فهو يبحث في

العمل الأدبي عن مادة ومعلومات جديدة أو عن علاج للمشكلات الاجتماعية أو النفسية ، تماماً كما يفعل العالم ، أو كما يقول النقاد المعاصر كنيث بيرك ان القراء اعتادوا أدب الخبر حتى أصبحوا يطالعون القصيدة أو القصة كما يطالعون الجريدة اليومية . فهم يبحثون فيها عن معلومات جديدة ، وارتفعت قيمة العمل الأدبي بما يحتوى عليه من مادة جديدة ، أى أن موضوعه أو مضمونه هو الهدف النهائى منه . ويستشهد رشاد رشدى فى كتابه « ما هو الأدب » فى فصل بعنوان « الشكل والموضوع » ، بأحد الكتاب المعاصرين الذى كتب ذات مرة ينتقد رواية جيمس جويس المعروفة « يوليسيس » ، وهى عن الأعمال الأدبية الكبرى فى عصرنا الحديث ، فقال ان المعلومات النفسية التى تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التى نحصل عليها من مؤلفات العالم النفسانى المعروف فرويد .

وينتقل رشاد رشدى بنقده وتحليله الى الساحة الأدبية فى مصر ، كعاداته دائماً ، فيقول :

« ليس أدل على انحراف الذوق الفنى اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصة فى مصر من يقرأون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار . ولا أحد ينكر

أن موضوع الخبر في نشرة الأخبار هام في ذاته ولذاته • أما في الفن فموضوع الخبر في القصة أو المسرحية لا قيمة له في ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التي يؤديها • خذ مثلاً خطاب مارك أتتوني في مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وهو الخطاب المعروف الذي يكرر فيه أتتوني عبارة (وبروتس رجل شريف) • لو أن شكسبير بدل أن يجعل أتتوني ينطق بهذا الخطاب الذي يحاول فيه أن يصور بروتس بصورة الخائن ليثير الجباهير عليه - جعل أتتوني يتحرى الحقيقة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلاً من أن يكرر عبارة (وبروتس رجل شريف) تكرر لا يضيف شيئاً جديداً الى معرفتنا ببروتس - زودنا بحقائق أكيدة ومعلومات جديدة عن شخصية بروتس وحلها تحليلًا كاملاً ، لو أن شكسبير فعل هذا لما كان لخطاب أتتوني الأثر الذي يحدثه في نفوسنا من إثارة الشفقة على قيصر والحقده على بروتس • حقيقة أن فهمنا لبروتس سيكون أشمل وأعمق ، وإدراكنا للعوامل التي دفعته الى اغتيال قيصر سيكون أتم ، ولكن هذا لن يضيف شيئاً للمسرحية ، بل في الغالب أن المسرحية ستتوقف كمسرحية الى أن ينتهي أتتوني من سرد المعلومات التي جمعها عن بروتس • فهذه المعلومات تزيدنا علماً بالتاريخ ولكنها لا تحقق الغرض الفني الذي من أجله كتب شكسبير خطاب مارك أتتوني المعروف •

فاذا كان العمل الأدبي يصور الحياة فانه في الوقت نفسه ليس صورة لها . فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون الا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو ، كاملا محددًا كما أبدعه الفنان . ويؤكد رشاد رشدي على أن الحياة هي الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبي ، بحكم أنها الأصل في أي شيء آخر ، لكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة تشكل المادة الخام التي يصوغ منها الفنان عمله الأدبي ، وبالتالي لا تبقى عناصر الحياة كما كانت بعد عملية الابداع والتشكيل الفني ، فهي تمتزج وتتفاعل تفاعلا من شأنه أن يحيلها الى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها في الحياة .

ان العمل الأدبي ليس مجرد ترجمة للحقائق الموجودة في الحياة والخارجة عن حدوده هو نفسه . فعلى الرغم من أن هذه الحقائق كانت السبب في ايجاد العمل الأدبي ذاته ، فانها لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وتفاعلت وكونت العمل الأدبي . ولذلك ترفض مدرسة النقد الحديث أي تشابه بين الحياة والعمل الأدبي ، ذلك أن الاحساس الذي يزودنا به العمل

الأدبي يختلف كل الاختلاف عن الاحساس الذى تزودنا به الحياة • ويدل رشاد رشدى على هذا بمسرحية « عطل » .
 لشكبير التى تجسد أحاسيس الغيرة المرتبطة ببطلها وبقية الشخصيات ، وهى أحاسيس تختلف كل الاختلاف عن تلك التى تزودنا بها الحياة ، وذلك مهما تشابهت ظروف الحياة مع أحداث مسرحية « عطل » • بل اننا اذا حاولنا أن ننقل المسرحية بطريقة أو أخرى كأن نلخصها أو نرويها فلا بد أننا سنضيع أثرها الذى سعى الفنان الى تجسيده ، لأننا بذلك ننقله من محيط الفن الى محيط الحياة ، أى أننا نحطم شكله الفنى أو نتجاهله جريا وراء مضمونه ، لكننا بهذه المحاولة نفقد المضمون أيضا وتتكلم عن شىء ليست له علاقة حقيقية بالعمل الفنى •

ولا يمل رشاد رشدى من التأكيد على أن العمل الفنى لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات ، بل السبب فى كيانه هو اثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شكل معين تنتظم فيه كل العناصر ، فلو اختلف هذا الشكل انفرط العقد وانعدم بذلك الأثر الفنى لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة • ولذلك يرفض النقد الحديث تلخيص القصة أو القصيدة أو المسرحية بهدف تفهم معناها ، لأن مثل هذه المحاولة تخيلها من بناء عضوى

يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد مصدر للمعلومات يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه .

ويستشهد رشاد رشدي بكاتب من كتابنا كان قد نقد قصة من قصصه فعاتبه بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصة التي نقدتها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون أى تغيير، فكيف يقول عنها رشاد رشدي انها غير واقعية وغير منطقية ؟ أجابه بأنه لايشك لحظة في أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعنى أنها واقعية . فكما قال أرسطو : ليست الواقعية في أن تصور ما حدث ، بل ما يمكن أن يحدث لا حسب منطق الحياة كما نعرفها ، بل حسب منطق الحياة في القصة نفسها . ذلك أن للعمل الأدبي واقعا يختلف وينفصل تماما عن واقع الحياة . وهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية . فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب . يقول رشاد رشدي :

« لو أنك مثلاً قرأت سيرة مارك أتوني في المؤرخ الروماني بلوتارخ وقارنتها بمسرحية شكسبير « أتوني وكليوباترة » لوجدت بلوتارخ يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير . وهو ينقل اليك خبر أتوني أكمل مما ينقله شكسبير

ولكنه مجرد خبر لم ينتظم في شكل معين يثير احساسا معيناً ،
عكس أتونى في مسرحية شكسبير التى يخضع فيها كل شىء
بما فى ذلك حقائق الحياة والتاريخ للاحاساس المعين الذى
ينغى شكسبير اثرته » ♦

ثم يعلق رشاد رشدى على الكاتب الذى عاتبه لأنه وصم
قصته بأنها غير واقعية فى حين أنه رواها كما حدثت دون أى
تغيير فيقول :

« والقصة التى كتبها كاتبنا هى الأخرى مجرد خبر ،
صادقة أمينة ، صورة صحيحة للحياة ♦♦ حدثت بالفعل ولكنها
حدثت مرة واحدة ولن تتكرر ، تماما مثل أحداث التاريخ ♦♦
ومثلها كثير من القصص التى نكتبها هذه الأيام ♦ صورة
صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالاً فنية ♦
ومما لاشك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحياة والتقاليد
الاجتماعية القائمة تصويراً دقيقاً مخلصاً ♦♦ ولكن هذا وحده
لا يكفى لأن ينقلها من محيط الحياة الى محيط الفن ♦ فان
تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية أهم للعمل الأدبى من
التقاليد الاجتماعية ♦ فالتقاليد الفنية هى التى تمكن الكاتب من
أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته فى الحياة فيحيلها

الى أعمال أدبية •• ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل
أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه » •

وبناء على موقف النقد الحديث هذا من العلاقة بين الأدب
والحياة ، يهاجم رشاد رشدي التفسير المادى أو التاريخى
للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبى
لعوامل خارجة عنه دخيلة عليه ، ذلك أن الذين يفسرون الأدب
من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى
أو أنهم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد ، لأنهم
يعتبرون الأعمال الأدبية وثائق تاريخية يفسرون فى ضوءها
أحداث الماضى • وما من أديب اقتصر ابداعه على تصوير
عصره أو المجتمع الذى ينتمى اليه ، استطاع أن يعيش على هذا
التصوير وحده أكثر من سنوات معدودات ، والذين يفسرون
الأدب هذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل
الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخبار
والمعلومات والمعارف ، فى حين أن العمل الأدبى الناضج عبارة
عن وحدة مكتملة مستقلة تهدف الى غرض معين وتتفاعل جسيما
عناصرها لبلوغ هذا الغرض • وأدب الخبر أو المعلومة يتتم
بالموضوع أو بالخبر فى ذاته ، وقد ينجح فى نقل هذا الموضوع
أو المضمون لكنه لا يحقق غرضا فنيا ، بل انه قد يفشل فى

كثير من الأحيان حتى في تصوير الحياة كما يريد أن يصورها • وهذا النوع من الأدب هو أساسا للدعاية أو لترويج فكرة أو مضمون معين ، لكنه بذلك يتخلى عن ماهيته كأدب وفي الوقت نفسه لا يخدم الفكرة التي يروج لها لأن الأديب في هذه الحالة ليس عالم تاريخ أو اجتماع أو اقتصاد أو سياسة • وبذلك فإن الكتب التي يؤلفها العلماء المتخصصون في هذه المجالات أفضل بكثير من الأعمال الأدبية التي تطاول خوض هذه المجالات لأنها تصدر عن غير ذي صفة علمية متخصصة • ومن البدهى أن العمل الأدبي لا يمكن أن ينشأ من لاشيء ، فهو مثل كل مناحي النشاط الأخرى ، منشؤه الحياة ، لكنه مثل أى بناء عضوى آخر لابد أن يكتسب كيانه الحيوى المستقل حتى يعيش في خدمة الحياة ذاتها •

ولاشك فإن الأخبار والمعلومات والمعارف والقضايا والمشكلات والأفكار والمضامين والموضوعات وغيرها تعتبر مادة خام سواء للعلم أو للأدب ، لكن الوسيلة والغاية من توظيفها تختلفان • فالعلم يتعامل مباشرة مع العقل وبأية وسيلة متاحة : مثالة أو دراسة أو محاضرة أو بحث • وهو يتجنب أية إثارة عاطفية أو انفعالية حتى لا تضيق معالم الطريق المباشرة الى العقل • والشكل الذى يتم عن طريقه توصيل المعلومة هو مجرد

وسيلة مؤقته يمكن صرف النظر عنها تماما بمجرد اتمام عملية التوصيل والفهم والاستيعاب . أما الأدب فيتعامل مع الاحساس عن طريق اثارته ثم اعادة صياغته وتشكيله ، ولذلك فان المضمون ليس هدفا في حد ذاته ، بل هو جزء عضوي ملتحم بالشكل لاثارة احساس معين داخل المتلقى . ولذلك فليس هناك مضمون قديم أو جديد في الأدب كما هي الحال في العلم ، وانما هناك معالجة فنية جديدة يمكن أن تجعل من مضمون مضت عليه آلاف السنين مضمونا جديدا كل الجودة . أما الغام فينظر الى معارف الماضي كنوع من حفريات التاريخ التي قد تصور مرحلة من مراحل التاريخ القديم ، فالعلم الحديث تجاوزها منذ زمن بعيد . أما الأدب فيمكن أن يتخذ من معارف الماضي مادة لابداع أعمال قد تبدو أكثر حداثة من الأعمال التي تتخذ من المعارف والأحداث المعاصرة مادة لها .

ومنذ العصور المبكرة للأدب الانساني نجد أن العصر الذي ازدهرت فيه الدراما عند الاغريق - عصر أيسخيلوس ويريبيديز وسوفوكليس - لم يتخذ موضوعات جديدة أو مبتكرة لمسرحياته - فقد صاغ هؤلاء الكتاب مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المألوفة لدى العامة والمثقفين من أبناء ذلك العصر . فالدراما الاغريقية لم تستمد قيمتها أو معناها من الخبر أو الموضوع الذي تعرض له .

ويستشهد رشاد رشدي أيضا بمسرحيات شكسبير الذي استعار مادتها من الأساطير والقصص المعروفة في زمانه . فالمضمون فيها ليس جديدا على الإطلاق ، ولا يمكن أن تكون له أهمية في حد ذاته ، بل يستمد أهميته وكيانه نفسه من تفاعله مع غيره من عناصر المسرحية لتحقيق غرض معين . وهكذا الحال مع جميع المضامين والموضوعات والأخبار والمعلومات والمعارف والخبرات مهما كانت أصيلة أو جديدة . فالمعلومة في ذاتها ولذاتها مجرد خبر ، وهي قد تزيد من علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لا يمكن أن تكون لها الوظيفة الفنية التي تؤديها المعلومة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق غرض معين . واستخدام الخبرة أو الخبر أو المعلومة لتحقيق مثل هذا الغرض هو ما تسميه مدرسة النقد الحديث بالشكل . وهذا هو الفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، فالأولى من اختصاص العالم أما الثانية فمن اختصاص الفنان .

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل هو الفرق بين الاثارة العقلية الفكرية المحددة وبين الاثارة الوجدانية الانفعالية الحسية التي لا تعرف لنفسها حدودا ، بل تختلف من قارئ لآخر اختلاف بصمات الأصابع . كذلك فان هذا الفرق يتضمن التمييز بين الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية : الأولى لا بد أن تنهض على معلومات جديدة مبتكرة لم يصل

اليها أحد من قبل والا فلا لزوم لها ، أما الثانية فلا تسعى الى استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهما كانت قيمة هذه المعلومات لأن وسيلتها وغايتها تكمنان في استخدام رمز أو نمط أو شكل معين لاثارة احساس معين في النفس • وهذا هو السبب في أن الموسيقى مثلا تحتل التكرار أكثر من الأدب لأنها بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وفي الوقت نفسه أكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل •

ويستند رشاد رشدي في هذا الى نظرية الناقد المعروف ا.أ.ريتشاردز في سيكولوجية الشكل والتي يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير أو التنفيس العملي الملائم لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله فيتشتت الجهود • ويرى ريتشاردز أن الأدب يزود الانسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير أو التنفيس العملي لنزعاته • فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة في الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال •

ويطلق ريتشاردز على هذه القوة التي يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة لفظة (قيمة) ويعرفها بأنها القدرة على ارضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة • فهو يرى أن الشاعر يستطيع

أن يحقق هذه القيمة إذا استطاع أن يخلق في نفس القارئ حالة ذهنية ووجدانية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها على وشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التي قد لا تتاح لنا للتعبير أو التنفيس عن هذه النزعات تنفيسا عمليا . ومثل هذه الحالات التي تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديدا يسميها ريتشاردز « بالاتجاهات » . فما هي بالضبط القيمة الشعرية التي تنتج هذه الاتجاهات ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ يلخص رشاد رشدي اجابة ريتشاردز على هذين السؤالين بقوله :

« ان هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة استخداما معيناً في اطار أو شكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارئ حالته هو الذهنية ، وهي حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فاذا ما انتقلت الى القارئ انتقل معها التوازن والانسجام الى قوى نفسه فشفي منها ما كان عليلا أو مختلا . فالشعر اذن ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهاز العصبي فيهدى ما قد يكون به من اضطرابات ويساعد اختلاجات النفس المقلقة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمة

الشعر أن يولد في النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات ، يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة * وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضوع في ذاته بل عن طريق الشكل الذى تتخذه الخبرة في نفس الفنان وهو الشكل الذى ينتقل للقارى عن طريق العمل الفنى » *

وبذلك تكون الوظيفة الأساسية للشكل أن يثير في نفس القارىء أو المتفرج أو المستمع رغبة طبيعية ويرضيها * فإذا مهد الشاعر في نفس القارىء لحالة شعورية معينة كان لابد له أن يتبع ذلك بما يرضى هذه الحالة ويشبعها ، كما نجد في الموسيقى التى لا توجد فيها نعمة الا ولها ما يقابلها * ومن هنا كانت الحتمية التى ينهض عليها العمل الفنى الاله يتدرج بنا من مرحلة الى أخرى حتمتها الأولى اما عن طريق المفارقة أو الاقتران أو التنويع أو التوحيد أو التكرار أو المقابلة أو أى شىء آخر من الأشكال الطبيعية التى تزودنا بها الحياة والتى يجسمها العمل الفنى في تفاصيله ومجموعه * ويصف رشاد رشدى الشكل الفنى بقوله :

« ان العمل الفنى انما هو بمثابة الرداء الذى يكسو به الفنان هذه الأشكال الطبيعية فيكسبها فردية تمكنها من أن تثير في نفوسنا احساسا بها بغض النظر عن الرداء نفسه » *

✓

ونحن نختلف مع رشاد رشدى فى تشبيه الشكل الفنى للعمل بالرداء ، اذ أنه من السهل خلع رداء وارتداء آخر ، فالرداء لا يشكل جزءا عضويا من الجسد ، ويتغير شكله ولونه طبقا لمزاج مرتديه ، ولذلك نفضل أن نشبه العلاقة بين الشكل والمضون بالعلاقة بين الجسم والروح . فنحن لا نستطيع تصور جسم أو جسد عضوى حى بلا روح كما لا نستطيع ادراك وجود الروح بلا جسد . فالجسد بلا روح كيان ميت لا وظيفة له ولا كيان ، وكذلك الروح بلا جسد طاقة غامضة ، مبهمه لا يمكن ادراكها والاحساس بوجودها . والعمل الفنى الذى يحتفل فصل شكله عن مضمونه لابد أنه جثة لا حراك فيها . والناقد الذى يسعى جاهدا لتفسير المضمون منفصلا عن الشكل لابد أن تتحول العملية النقدية التحليلية بين يديه الى عملية قتل صريح للعمل الفنى نفسه . فبدلا من أن يحلل عناصره وتفاعلاته الحية فانه يجعل من أدوات الناقد أدوات لتشريح جثة هامدة .

والمضمون الذى تقوم عليه قصة ما لا قيمة له فى نفسه وانما قيمته فى قدرته على تجسيم الشكل ، وهو ما ينطبق أيضا على الظلال والألوان والخطوط والكتل فى الصورة ، وعلى النسب والأبعاد والعلاقة بين الكتلة والفراغ فى التمثال ، وعلى الأنغام والألحان والتنويعات الكوترابنطية فى الموسيقى .

فهذه العناصر وغيرها لا قيمة لها في ذاتها وانما قيمتها في متابعتها في نظام معين يحقق اثارة احساس بالطبيعي ، أى بالشكل ، لأن الشكل هو اخضاع الحقائق لاثارة احساس معين لا السعى وراء الحقائق في ذاتها ولذاتها * وهذا لا يتأتى الا من خلال الحتمية الفنية التى تجعل كل جزء في العمل الفنى يمهّد للجزء الذى يليه * وبهذا الارتباط الحتمى يثير العمل الفنى فى نفس القارئ رغبات طبيعية ويرضيها ، أى يكتسب الشكل *

ويشبهه رشاد رشدى العمل الفنى بأنه حلم من أحلام اليقظة ، لكن الذى يحلم هذا الحلم هو القارئ الذى ما تكاد الرغبة تثار فى نفسه حتى تشبع * أما الفنان فهو لا يحلم بل ينسج خيوط الحلم الواحد تلو الآخر ، وهو فى كل مرة يثير الرغبة فى القارئ ثم يشبعها حتى تتم عملية الخلق الفنى بتجسيم الشكل فيصبح له كيانه الفردى الذى يمكن التعرف عليه * والانسان بطبيعته لا يستطيع أن يدرك المعانى المجردة الا من خلال أشكال متجسدة * ومهما بلغت درجة حضارته فهو لا يستطيع الا أن يلاحظ بالفطرة وجود أشكال معينة يتأثر بها عن وعى أو غير وعى فيحاول أن يحاكيها *

من هنا كانت نشأة الفن والحاجة الملحة اليه سواء أكان

الانسان يعيش في القطب أو في أدغال أفريقيا ، في القرن العشرين
أو في عصور ما قبل التاريخ • فمثلا نجد سلم النمو وهو الشكل
الذي اعتاده الانسان في حياته الشخصية ، وفي الزرع الذي
يزرعه ، وفي مظاهر الطبيعة المختلفة ، نجد الأعمال الفنية
تحاكيه • ولذلك تشترط مدرسة النقد الحديث بداية ، توافر
عنصر النمو في أى عمل فنى لأنه يمدّه بالتفاعل والتطور والحياة
والوجود الطبيعي والاستقلال الذاتى والكيان المتفرد • والعمل
الفنى في حقيقته تجسيم الشكل الطبيعي بصورة أو بأخرى
تمكن الانسان من التعرف عليه •

. ويدلّل رشاد رشدى على ذلك بأننا نقرأ قصيدة للشاعر
اليوت أو نسمع سيمفونية لبيتهوفن ، المرة بعد المرة ولا نمل
بل يزداد سرورنا كل مرة لأننا نزداد تعرفا في القصيدة
أو السيمفونية على الكيان الطبيعي المتكامل المتفرد ، أما الخبر
أو المضمون فنقرؤه مرة فلا نعود اليه مرة أخرى مهما كانت
قدرته على إثارة التشويق والاندهاش في نفوسنا ، فهذه
الاثارة سرعان ما تزول بمجرد علمنا به ، أى أن الجديد يفقد
حدته وبالتالي قيمته • أما منابع الاثارة في العمل الفنى الناضج
فلا تنضب أبدا عبر الأجيال والعصور ، لأنها اثارة لا تعتمد
على العلم بالجديد الذى سرعان ما يصبح قديما ، بل تعتمد
على تحريك مشاعر المتلقى وإعادة تشكيلها وصياغتها في شكل

متناغم جميل لا توفره له الحياة • ومن هنا كانت الجودة التي لا تتقادم مع الزمن والتي تتمتع بها الأعمال الفنية الخالدة •

فالأديب لا ينقل إلينا خبراً أو مضموناً لا نعرفه أو نعرفه ، بل ينقل إلينا اتجاهها وإحساساً معيناً نحو شيء معين لا يمكن تحديده أو تعريفه لأنه لا ينفصل عن هذا الإحساس وهذا الاتجاه • وهما لا يكمنان في كلمة أو في سطر بل في كلماته وكل سطورهم ، فلا بد لقراءة كاملة ، شاملة ، مستوعبة لكل جزئيات أو عناصر العمل الأدبي التي لا تعنى شيئاً غير نفسها • وبالتالي لا يمكن تلخيص هذا العمل أو إخضاعه للحذف أو الإضافة كما تفعل في الدراسات العلمية التي يمكن أن نضيف أو نحذف منها ما نشاء طبقاً لعمليات الشرح والتوضيح ، ويمكن أن نستخلص مضمونها أو فكرتها دون أن نعبأ بالشكل الذي كتبت به ، أما في الأدب فالمضمون أو المعنى أو الكلام يستمد قيمته من كونه كيانه كلياً متكامل لا يمكن أن يضاف إليه أو ينقص أو يستخلص منه ، ولذلك فلا يمكن أن يكون له معنى خارجاً أو منفصلاً عنه • فالقصة التي لها بداية ووسط ونهاية ، أي القصة التي تبدأ من نقطة معينة تؤدي حتماً إلى النقطة التي تليها ، وهي النقطة التي بدورها تؤدي بالضرورة إلى النقطة التي تليها وهكذا ، قصة ذات شكل وكيان طبيعي متكامل ،

وهى ترضى القارئ لأنه يتعرف فيها على الطبيعي ، وبعبارة أخرى فانها تثير في نفسه رغبات طبيعية ثم تقوم بأشباعها .

لكننا نختلف مع رشاد رشدي عندما يقول انه من الفوارق الرئيسية بين الأدب كنوع من أنواع الكلام وبين أنواع الكلام الأخرى ، ان جميع أنواع الكلام الأخرى تتميز بالوحدة المنطقية التي لا توجد في الأعمال الأدبية التي تنهض أساسا على الوحدة التخيلية ، أى أن ما يجمع بين تفاصيل هذه الصورة وينسقها في كل متكامل ليس المنطق المؤلف الذي ندرك به أن لكل شيء سببا ولكل سبب نتيجة ، بل هو الخيال الذي يجمع ما قد يبدو للمنطق متناقضا فيجمله الى كل متكامل له معالمة التي ينفرد بها . ولذلك فان الفرق بين الوحدة التخيلية والوحدة المنطقية هو الفرق بين الأدب وغير الأدب من أنواع الكلام .

نختلف مع رشاد رشدي في هذا التوجه لأن الوحدة المنطقية ، وان لم تكن هي الوحدة الكلية للعمل الفني ، هي ضرورة ملحة لمنح الوحدة التخيلية اتساقها ومعناها . وحتمية تطور العمل الفني من بدايته الى وسطه الى نهايته حيث معناه الكلى هي حتمية منطقية قائمة على التابع بين السبب والنتيجة . فأى سبب بلا نتيجة في العمل الفني لابد أن يكون

بلا وظيفة وعالة على جسمه ، وأية نتيجة بلا سبب أدى إليها
 هي صدفة أو افتعال يتدخل به الأديب لتطوير العمل بطريقة
 غير طبيعية . وربما كانت الوحدة المنطقية أكثر تركييا وتعقيدا
 في العمل الأدبي لأن الأسباب تتداخل مع بعضها بعضا وسرعان
 ما تؤدي الى نتائج متداخلة في نسيج متشابك ، ثم تتحول
 هذه النتائج الى أسباب ، وهكذا يستمر التفاعل حتى نهاية
 العمل الأدبي والتي لا بد أن تكون نتيجة منطقية وحتمية
 للتفاعلات التي وردت من قبل بطول السياق الفكري والفني
 للعمل . وبذلك لا يمكن الفصل بين الوحدة المنطقية والوحدة
 التخيلية لأنه لا يمكن الفصل بين المضمون الفكري والشكل
 الفني . فالخيال بلا منطق مجرد شطحات وهواجس لا كيان لها
 ولا معنى . بل ان الفيلسوف وعالم الرياضيات المعاصر أينشتاين
 قال ان المعرفة هي تحصيل حاصل أما الخيال فهو تحصيل ما لهم
 يحصل بعد . ولذلك فالخيال هو استكشاف لآفاق جديدة
 لكنه يتخذ من المنطق منطلقا نحو هذه الآفاق والا ضل الطريق
 في متهات جانبية وطرق مسدودة ودوائر مفرغة .

وفي هذا يقول الناقد جون كرو رانسف ان العمل الأدبي
 معنى منطقي بلا جدال ولكنه يتميز عن أنواع الكلام الأخرى
 بمعناه التركيبي ، فالمعنى المنطقي عبارة عن عنصر ملتحم مع

البناء التخيلي للعمل الأدبي ، ويستمد دلالاته منه ، ولا يمكن الفصل بينهما • والناقد الذى يعالج العمل من ناحية معناه المنطقى فحسب لا يعالجه على أنه عمل أدبى بل على أنه عمل تاريخى أو اجتماعى ، لأنه يهمل المعنى التخيلى الذى ينتج عن العلاقات والتفاعلات الجارية بين جميع عناصر العمل والتي تحتم وجود معنى العمل الأدبى فى كيانه نفسه • وهذا المعنى لا ينتج من التسلسل الميكانيكى المعتاد بين السبب والنتيجة فى خط ممتد فى اتجاه مستقيم كما نجد فى الموضوعات العلمية ، بل يسرى فى شبكة معقدة متفاعلة من شتى الأسباب والنتائج التى تعتمد على التفاعل الحيوى البيولوجى أكثر من اعتمادها على التسلسل الميكانيكى ذى الاتجاه الواحد • ولذلك لا يمكننا أن نستخلص المعنى من العمل الأدبى كما نستخلص الخبر من الجريدة اليومية ، وبالتالى لا يمكننا أن نلخص القصيدة أو المسرحية أو القصة لننقل معناها لأنه لا معنى للعمل الأدبى خارج نفسه •

ويقسم رشاد رشدى الباحثين عن المعنى فى العمل الأدبى الى فئات ثلاث : الفئة الأولى وهم القائلون بأن للأديب رسالة يشر بها لدى الناس ، ولذلك فالعمل الأدبى فى نظرهم دعاية لفكرة معينة • والفئة الثانية تنادى بأن العمل الأدبى مجرد تعبير

عن العاطفة • والعاطفة عند هذه الفئة بديل عن الفكرة عند الفئة الأولى • أما الفئة الثالثة فتعتبر العمل الأدبي تعبيرا جميلا عن حقيقة سامية ، وكأنه دواء معسول الظاهر والباطن لأنه يحتوى على حقيقة سامية لا يختلف حولها اثنان • وبالتالي فالعمل الأدبي فى خدمة هذه الحقيقة التى متى التقطها القارئ واستوعبها فإن العمل الأدبي يفقد قيمته وتنتهى مهمته • تماما مثل الواعظ الذى يحصن الناس على المثل العليا والقيم الرفيعة والحقائق السامية دون اهتمام حقيقى بالشكل الذى يمكن أن يميز وعظه •

ويهاجم رشاد رشدى الفئات الثلاث على أساس أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون تعبيرا عن فكرة أو عاطفة أو حقيقة سامية ، مهما كان سموها • يقول رشاد رشدى :

« ليس أدل على ذلك من أنك لو قرأت قصيدة ما قد يعتبرها أصحاب هذا الرأى معبرة عن الحزن أو الألم لأدركت أن الأثر الذى تتركه فى نفسك يختلف كل الاختلاف عن الحزن أو الألم الذى يتركه فى نفسك موت صديق أو قريب • ولذلك فالعمل الأدبي لا يمكن أن يعبر عن أشياء مجردة كالحزن والفرح أو اليأس والأمل • انه يعبر عما يستطيع هو وحده أن يعبر عنه » •

من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الأدبى ، فمعنى العمل الفنى لا يتمثل فى فكرة أو عاطفة أو حقيقة سامية ، لأن المعنى لا يستقيم فى جزء من أجزاء العمل الفنى دون الأجزاء الأخرى ، بل فى مجموع هذه الأجزاء وفى صلتها بعضها ببعض لأنها لم تتركب تركيباً ميكانيكياً آلياً ، بل هى كالعناصر العضوية فى الجسم الحى ، تتعاون جميعاً فى تكوين شخصيته ، وكما أن الكائن الحى لا يمكن أن يعنى شيئاً خلاف نفسه ، كذلك العمل الفنى لا يعنى ، بل يكون .

كذلك يرى رشاد رشدى أن البحث عن المعنى فى العمل الأدبى أدى الى خطأ أساسى ، وهو الفصل بين المضمون والشكل . يقول :

« مما لاشك فيه أن الباحثين عن المعنى انما ينظرون الى العمل الفنى من ناحية الموضوع ، وهى نظرة محدودة خاطئة ، لأنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هناك ما يمكن أن نسميه بالشكل عنصرين منفصلين فى العمل الفنى . فالشكل ليس بالوعاء الذى يحتوى الموضوع ، والموضوع ليس بالمادة التى يحويها الوعاء ، وانما الشكل والموضوع شئ واحد هو العمل الفنى الذى لا يفتأ الفنان فيه يثير الرغبة

في نفسك ثم يشبعها الى أن تنتهي من قراءته فينالك من التغيير
أكثر مما ينالك من أحداث الحياة .. لا عن طريق الأفكار
أو الحقائق أو المعاني التي نستخلصها منه ، بل عن طريق هذه
الخبرة التي لا يمكن أن تعادلها خبرة أخرى .. وهي ما نسميها
بالخبرة الفنية » •

الفصل الرابع

المنهج العلمى للنقد الأدبى

لعل من أهم مميزات مدرسة النقد الحديث أنها أقرب مدارس النقد الأدبى إلى الأسلوب العلمى فهى تحتم على الناقد أن يتجرد من كل أفكاره الأثرية وانطباعاته المسبقة وآرائه الشخصية وميوله السياسية والاجتماعية عندما يتعرض بالتحليل والتقييم لعمل أدبى ، حتى لا يفرض هذه التوجهات والميول المسبقة على تحليله وتقييمه ، فتكون النتيجة وقوفه كحاجز معتم بين العمل

الأدبى والمتلقى بدلا من قيامه بالدور التنويرى الذى
يزيد من استيهاب المتلقى واستمتاعه الحميم بالعمل
الأدبى .

وقد أدى هذا المنهج العلمى الى الفصل التام بين عملية
النقد وعملية الابداع . فليس من حق الناقد أن يشارك الأديب
فى عمله ويقول انه كان من المفروض أن يفعل كذا ويضيف كذا
ويحذف كيت ... الخ . لأنه بهذا الأسلوب سيبدع عملا
آخر وبالتالي سيتخلى عن مهمته كناقد . ولذلك يمكن للناقد
دائما أن يتبحر فى ابتكار معايير نقدية جديدة نابعة من الأعمال
الأدبية التى يتصدى لنقدها وبالتالي يضيف الى انجازات من
سبقه من النقاد ، ويوسع من رقعة التقاليد النقدية التى رسخوها
تماما كما يفعل العالم ، وهو يشترك مع الأخير أيضا فى بحثه عن
الحقائق بنفس المنهج الموضوعى الذى عرف به العلم عبر
عصوره المختلفة . وفى هذا يقول رشاد رشدى فى ختام كتابه
« ما هو الأدب » .

« النقد على هذه الصورة ليس تعبيراً عما يجب الناقد
أو يكره . . وهو ليس كذلك تصويراً لانطباعاته وأحاسيسه
فالناقد من أصحاب المدرسة الجديدة موضوعى كالعالم ، وهو
لا يقيس الأعمال الأدبية طبقاً لقواعد موضوعية بل
للقوانين الأدبية التى يستخلصها من دراسته لهذه الأعمال عن
طريق الاستقراء ، تماماً كما يستخلص العالم قوانين الطبيعة من

دراسته للظواهر الطبيعية * وكما ينبغي العالم دائما غرضا معيناً
من وراء البحث العلمى ، كذلك الناقد الجديد يهدف دائماً
الى غاية محددة . وهى أن يرى العمل الأدبى كما هو على
حقيقته » *

وهذا الوعى العلمى لا يقتصر على الناقد فحسب بل يجب
أن يكون سلاح الأديب فى ابداعه لعمله أيضاً * فالعبقريّة
الأدبية عبقرية مدركة واعية كالعبقرية العلمية تماما ، وهى كما
وصفها الشاعر الفرنسى شارل بودلير بأنها تعتمد على العقل كما
تفعل العبقرية العلمية تماما * غير أن منهج العبقرية الأدبية
يختلف عن العبقرية العلمية بتخصصها فى اكتشاف العلاقات بين
المشاعر والأشياء فى حين تقتصر العبقرية العلمية على فحص
الأشياء بعيداً عن أية مؤثرات للمشاعر * لكنها عندما تتصدى
لتجسيد وبلورة علاقات المشاعر بالأشياء فانها تتبع المنهج العلمى
الموضوعى الذى يكاد يقترب بالعمل الأدبى من المعادلة العلمية *
فاذا كان العالم ممنوعاً من اقحام مشاعره على انجاز العلمى،
فالأديب أيضاً عليه أن يفصل بين مشاعره الشخصية والمشاعر
المتجسدة فى العمل الأدبى ، حتى لو كانت هذه اثنا عشر
المتجسدة مستقاة من تجاربه الشعورية الخاصة * وفى هذا يقول
رشاد رشدى :

« والأدب بعد ذلك حاجة من حاجات الانسان التى لا غنى له عنها ، وهو لن يخسر شيئا فى المستقبل القريب أو البعيد بل ان الأدب باستيعابه للوعى العلمى الجديد سيكسب أشياء كثيرة ، فهو سيتخلص من الكثير من العاطفية الزائفة التى تحيط به ، فتزداد بذلك مساهمته فى ادراك الانسان لنفسه وللعالم الذى يعيش فيه . ويجب أن نذكر دائما أن الاكتمال صفة من صفات العمل الفنى يتميز بها على كل عمل آخر ، وأنه كلما اتسعت الصلة بين العمل الفنى وبين الخبرة البشرية فى مجموعها وكلما زاد استيعاب العمل الفنى لهذه الخبرة ، ازدادت قدرته على التنوير » ♦

ويرى رشاد رشدى أن الأدب لا يمكن أن يخسر بالتشاور الوعى العلمى وتعمقه ، بل انه يرجح أنه سيكسب كثيرا لأن الأسس العلمية للنقد الأدبى ستزداد وضوحا ورسوخا . والدعوى القائلة بأن الاهتمام بالعلم سيضيق مجالات الانتاج الأدبى ويقلل من أهميته - فى رأى رشاد رشدى - دعوى باطلة لا تقوم على أساس سليم من الفهم للعلم أو الأدب بدليل الصبغة العلمية القوية التى اصطنع بها النقد الأدبى المعاصر ، فأصبح أكثر حرصا على اتباع الأسلوب العلمى فى الغابة والوسيلة ، وتجرد من كثير من المفاهيم الرومانسية والانطباعية والاجتماعية الزائفة كاعتبار الأدب تعبيرا عن الشخصية ،

شخصية الكاتب أو شخصية المجتمع الذى يعيش فيه ،
أو كاعتبار الموضوع مستقلا عن الشكل أو الأسلوب منفصلا
عن الموضوع ، أو اعتبار مهمة النقد أنه يجول الناقد بين الأعمال
الأدبية ليسجل أحاسيسه ومشاعره ازاءها ، أو أن يقيس هذه
الأعمال الأدبية بمقاييس خلقية أو اجتماعية أو سياسية
أو اقتصادية أو أيديولوجية .

كل هذه المفاهيم وغيرها مما ساد القرن التاسع عشر قد
زالت أو كادت تزول وتختفى من النقد الحديث ، وحلت محلها
مفاهيم أخرى أقرب ما تكون الى المفاهيم العلمية البحتة .
فأصبح الأثر الأدبى يقيم لذاته. وفى ذاته . وأصبح التحليل
الأداة الأولى التى يستعملها الناقد وهى نفس الأداة التى
يستعملها العالم . وأصبح الغرض الذى يبغيه الناقد هو نفس
الغرض الذى يرمى اليه العالم ، وهو الايضاح ، كما دخلت
النقد أيضا ألفاظ وعبارات عديدة استعارها النقاد من العلم مثل
البناء العضوى ، والتفاعل الكيميائى ، والتحليل المنهجي ،
وقوانين الحركة والقوة والمقاومة والنسبية والصراع ...
الخ .

ونستطيع أن نقول ان وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التى
توارثها هو وعى علمى بأسرار الحرفة وأصول الصنعة . ولذلك

كان من المستحيل أن ينشأ في إنجلترا في عهد الملكة اليزابيث كتاب للقصة القصيرة مثل تشيكوف وهمنجواي لأن التقاليد الأدبية لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، كما كان من المستحيل أن ينشأ في مصر كاتب روائي في أواخر القرن التاسع عشر لأن هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفاً عندنا في ذلك الوقت . ويضيف رشاد رشدي قائلاً :

« على أنه قد أصبح من الممكن بعد ذلك وفي خلال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصة بعد أن أخذنا هذا التقليد عن الآداب الغربية ، وعلى قدر وعى كتابنا لتقاليد الكتابة القصصية ورسوخ هذه التقاليد في التربة الأدبية المصرية تكون قيمة القصص التي يكتبونها كأعمال فنية لها المقومات المحددة المعروفة . ويخطئ كل من يظن أنه يستطيع كتابة القصة أو المسرحية مثلاً دون وعى شامل دقيق للتقاليد القصصية والمسرحية والا كان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعلم شيئاً عن إقامة الكبارى ببناء كوبرى على النيل أو أن تعهد الى نجار نشأ على التقاليد الفنية للأثاث الشرقى بصنع كرسي من طراز الملكة آن ، حقيقة أنه نجار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الأثاث الأوروبي ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسيًا على الطراز الأوروبي فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأى حال من الأحوال من طراز الملكة آن . ولعل ذلك يفسر ثعر

بعض كتابنا في كتابة المسرحية أو القصة لأنهم رغم دراستهم
للآداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدنا الاستيعاب الكافي .
وهم الى جانب ذلك مازالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب
العربي وهي تختلف كل الاختلاف عن تقاليد الآداب
الأوروبية » *

ويتضح المنهج العلمي للنقد الحديث كأجل ما يكون
عندما يحلل علاقة الفنان بالعمل الفني على أساس أن عملية
الابداع ليست تعبيراً عن الشخصية بل هي حالة عدد لا يحصى
من المشاعر والاحساسات التي خبرها الفنان في حياته الى مركب
جديد يختلف عن المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ،
وعملية الابداع تشبه في هذا المجال ، العملية الكيميائية ،
فكلتاها عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد .
فالتجارب التي كانت السبب في ابداع العمل الفني تختلف داخله
عنها في خارجه * بل ويعتبر ت.س. اليوت عقل الأديب وسيطا
تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا وبطرق لا يمكن
التكهن بها . فالعقل المبدع كالمؤثر الكيميائي أو العامل
المساعد ، تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول الى مادة
جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل ، أما هو فيظل محايدا .
وكلما كان التعبير الذي يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره
الشخصية أعظم وأنتم ، دل ذلك على نضوج عقله المبدع .

فالأدب ليس في اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيراً عن الشخصية بل تحرراً منها • والكاتب المتمكن من فنه يتنازل سعيداً عن نفسه كما هي في اللحظة القائمة الى شيء أضمن منها وأقيم ، ومن ثم كان نضوج الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداماً مستمراً لشخصيته •

وهذا المنهج العلمي اتبعه رشاد رشدي في كل الأعمال الأدبية التي تناولها بالنقد والتحليل • فمثلاً في كتابه «نظرية الدراما من أرسطو الى الآن» يعرف التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له حيز معين • والحدث الكامل هو الذي له بداية ووسط ونهاية • أما البداية فتعريفها أنها الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئاً آخر يمكن أن يسبقه والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء • أما النهاية فهي العكس لأن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئاً قد سبقها ويجعلنا نتأكد أن شيئاً لن يلحقها • والكاتب الذي يبنى قصته بناءً محكماً لا يملك الحرية في أن يبدأ أو ينتهي كيفما يشاء لأن عناصر التفاعل النابعة من هذه البداية هي التي ستحكم - الى حد ما - مسار التلاحم وقنوات الصراع بحيث تصبح النهاية نتيجة حتمية لما سبق من تفاعلات وصراعات •

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضاً ، انها مرحلة من

مراحل الحدث لابد أن يتبعها شيء معين • أى أنها شيء يترتب عليه بالضرورة حدوث شيء آخر • والبداية والوسط والنهاية ليست لها معنى البداية والوسط والنهاية فى الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الجبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو أية مساحة مكانية أو فترة زمنية • ووحدة الحدث التى تنهض على البداية والوسط والنهاية هى أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التى نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان ، فوحدة الحدث شرط أساسى لوجود الدراما ، وهو شرط قائم من أيام الإغريق الى عصرنا هذا ، حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو •

والمفارقة هى العنصر الوحيد القادر على تفجير الأحداث لأنها تحتم وقوع حدث فى مواجهة حدث آخر • ولذلك فكل ما يسبقها أو يبعدها من أحداث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية • فالمفارقة هى البداية أو الأصل فى الحدث الدرامى ، وهى لا تعنى الاختلاف أو التضاد • فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة ، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة ، والضعيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا • ان المفارقة تكمن فى العلاقات بين الانسان وغيره من الناس ، أو بين الانسان وبيئته أو بين الانسان

ونفسه . ولا بد في المفارقة من طرفين ، ولا بد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف ، وكذلك لا بد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر . ولذلك فإن العلاقة التي تنطوي على مفارقة لا بد أن يترتب عليها شيء ، وهذا الشيء هو الصراع الدرامي الذي ينهض عليه العمل الأدبي كله .

والحدث في الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المؤلف في الحياة ، إذ أنه لا يحاكي ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه . أي أن المحاكاة ليست تقليدا لما هو موجود في الحياة بل اصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة . ولذلك فإن المحتمل أو الجائز حدوثه أعم وأشمل مما حدث بالفعل . ومن ثم فالفن أسمى من الحياة لأنه لا يحتوي ما حدث مرة بل ما يمكن أن يحدث باستمرار . ولذلك فليست الواقعية في تقليد الواقع ، فغالبا ما يخضع هذا الواقع لموامل كثيرة من الفوضى والمصادفة ، وبالتالي فإن الواقعية الحققة تكمن في محاكاة القوانين أو النواميس التي تحكم هذا الكون الذي نعيش فيه . وإذا كان لا بد لأحد أن يقلد الآخر ، فالحياة هي التي تقلد الفن لا الفن الذي يقلد الحياة . فالفن هو الذي يجسد قوانين الكون التي يتحتم على الحياة الحققة أن تتبعها .

بهذا المنهج العلمى يسهب رشاد رشدى فى البحث عن
جذور مدرسة النقد الحديث فى الأصول الأولى للنقد الفنى كما
عرفه الانسان عند أرسطو ، موضحا أن الاتساق الذى يتمتع به
المنهج العلمى فى النقد لا يتأثر بمرور الزمن مهما طال . ويتخذ
من التفرقة بين البناء الآلى والعضوى نموذجا على هذا فيقول
ان أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديتى ، أى الحدث
الذى تتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتتم . فالبناء العضوى
ينهض على الأحداث التى ليست فى ذاتها غير متوقعة . بل هى
التى عبارة عن نتائج غير متوقعة لما سبقها من أحداث ، ومن
هنا كانت روعتها وكان تأثيرها الفعال لأنها ليست أحداثا وليدة
الصدفة بل تأتى نتيجة لتفاعلات خفية ثم تتكشف لنا من خلال
تطور الصراع الدرامى . فالقصة الحواديتية هى التى لا تبني
على المفارقة وهى التى تتطور فى خط مستقيم يعتمد على اضافة
مادة الى أخرى دون أن تؤدي الى نهاية حتمية ونتيجة عما سبق
من تفاعلات . فهناك فرق كبير بين الأحداث التى ينبع بعضها
من بعض والأحداث التى يتبع بعضها البعض فحسب .

وبنفس مفهوم النقد الحديث يقدم رشاد رشدى فى كتابه
« نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » دراسة تحليلية لعلاقة
التراجيديا بالتاريخ ، والقصة المبسطة والمركبة ، وعنصرى
الانقلاب والاستكشاف ، والتطور والتعقيد والشخصيات وعصر

النهضة ، والكلاسيكية الجديدة ، والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، والميلودراما ، والواقعية ، والثورة ضد الواقعية ، والمسرحية المصنوعة ، والتعبيرية ، والمسرح بعد الحرب العالمية الثانية ، ومسرح العبث ومشكلة المعنى ، والبناء الدرامى عند تشيكوف .

أما كتاب « فن القصة القصيرة » فيقدمه رشاد رشدي الى الأدباء والقراء والمثقفين في مصر والعالم العربى لأن القصة القصيرة فن حديث العهد لم تعرفه الآداب الغربية الا منذ منتصف القرن التاسع عشر . ولذلك فهو لا يعنى بتاريخ هذا الفن عنايته بأصوله وقوانينه . وهذه الأصول والقوانين في رأي رشاد رشدي ليست قواعد موضوعية وانما هي تقاليد هذا الفن كما أقامتها أجيال من كتابه . ولقد اتبع في دراسته لهذه التقاليد منهج مدرسة النقد الحديث كما يتمثل في الاستقراء والتحليل والمقارنة ، فيجد القارئ أمثلة من القصص العالمية التي قام رشاد رشدي بتحليلها ومقارنتها بغيرها من القصص بهدف ايضاح الأسس الفنية لكتابة القصة القصيرة .

ويهدف نشر الوعي الأدبي السليم كان رشاد رشدي في أواخر الخمسينيات قد قام بالقاء أحاديث في « البرنامج الثامن » في الاذاعة المصرية تحت عنوان « أصول كتابة القصة القصيرة » .

لكنه وجد أن برامج الاذاعة يمكن أن تصبح مجرد « كلام في الهواء » ، فأثر أن يجبل تلك الأحاديث الى كتاب بعنوان « فن القصة القصيرة » حتى تعم الفائدة ويصبح في متناول أى مثقف أو قارئ • وكانت هذه الدراسة التحليلية التطبيقية من منظور النقد الحديث أيضا مما يدل على اتساق المنهج النقدي عند رشاد رشدي طوال حياته • فهو منهج لا تعتوره أية تناقضات أو ثغرات أو تراجعات منهج علمي يملك من وضوح الرؤية وتبلورها ما يمكنه من ارساء تقاليد واعية للأدب العربي المعاصر • منهج يحلل به عناصر بناء القصة القصيرة كالخبر والشخصيات والمعنى ولحظة التنوير ، كما يحلل نسيج القصة ، ووحدة البناء والنسيج • • • الخ •

يكان رشاد رشدي رائدا بلا شك سواء في مجال النقد النظري أو التطبيقي • وبرغم إعجابه الشديد بمدرسة النقد الحديث إلا أنه لم يكن مجرد تابع لها بل أضاف إليها نظرات ثابتة تجلت في تطبيقاته سواء على الأعمال الأدبية العالمية أو العربية • وبرغم سباحته ضد التيار الذي كان سائدا في الساحة الثقافية قبل قيامه بحملته النقدية ، فانه لم يتراجع ولم يلق السلاح بل ظل شامخا ومتأكدا من منهجه الموضوعي والتحليلي والعلمي طوال حياته ، مما يمكننا من أن نقول ان النقد الأدبي بعد رشاد رشدي لم يعد كما كان قبله ، بعد أن

أدخل فيه منهج التحليل الموضوعى العلمى الذى منح الأدب شخصيته المتميزة ودوره الفنى والدرامى والجمالى الذى وجد من أجله ♦

وكان وعيه النقدى والأدبى والثقافى والحضارى بدوره الكبير قد جعله حريصا على تربية جيل من تلاميذه يحملون الشعلة من بعده ♦ وكان يسارع الى تبنى تلاميذه النابهين حتى قبل تخرجهم فى قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة ، فيساعدهم على اصدار الكتب وعرض المسرحيات ونشر الدراسات النقدية الجادة ♦ ولعل سلسلة « اتجاهات النقد الحديث » التى أشرف على اصدارها فى مطلع الستينيات أكبر دليل على حرصه على ترسيخ أصول النقد الموضوعى التحليلى من خلال كتابات تلاميذه الذين انطلقوا مسلحين بتقاليد النقد الحديث التى نادوا بها نظريا وقاموا بتطبيقها على الأعمال الأدبية التى تعرضوا لها بالنقد ، أو الاستنارة بها عندما خاضوا مجال الابداع الأدبى بصفة عامة والمسرحى بصفة خاصة ♦

الفصل الخامس

التأثير والتطوير

سنتناول في هذا الفصل ثلاثة كتب صدرت في سلسلة « اتجاهات النقد الحديث » في مطابع الستينيات تحت إشراف رشاد رشدي وهي « النقد الموضوعي » لسهير سرحان ، و « النقد التحليلي » لمحمد عناني ، و « علم الجمال والنقد الحديث » لعبد العزيز حمودة ، ثم كتاب « النقد الانجليزي الحديث » لماسر شفيق فريد الذي صدر عام ١٩٧٠ في سلسلة « المكتبة الثقافية » والذي يدل على أن منهج النقد الحديث قد اكتسب

قوة دفع ذاتية بعيدا عن الاشراف المباشر لرشاد
رشدى . وهو ما كان يتمناه حتى لا ترتبط هذه
الحركة النقدية به شخصيا وتنتهى برحيله .

وكعادة رشاد رشدى فى تحديد الهدف الاستراتيجى من
كل انجاز نقدى وأدبى وثقافى له ، فانه نشر تصديرا لكتب
هذه السلسلة قال فيه :

« الذى دفعنى واخوانى الى اصدار هذه المجموعة فى
النقد الحديث ايمان بأن النقد ليس مجرد ابداء الرأى - بل
هو جهد جاد لكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته .
فالنقد الموضوعى هو وحده الذى يستطيع أن يحدد قيم الأعمال
الأدبية ويصلها بعضها ببعض بحيث يحيل أدب الأمة الى جسم
حى متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف ، يتصل فيه الماضى
بالحاضر والحاضر بالماضى . والنقد الموضوعى هو وحده
أيضا الذى يستطيع أن يربى ما يسمى بالذوق - أو بمعنى
آخر - يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فنى وما هو
غير فنى . »

وفى هذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم
نحن فى أشد الحاجة الى تبني النظرة الموضوعية لا فى الفنون
والآداب فحسب بل فى جميع أوجه النشاط الأخرى . ولذلك

فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا في خلق وعي موضوعي في الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمي الى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها • فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبني القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا •

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضرا ومستقبلا، وما لم تهدف الى أن تصيب منها الأمة العربية نفعا أكيدا - باختصار ما لم تصب في حياة هذه الأمة • ولذلك فنحن - وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها - قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات الى أمتنا ولغتنا العربية ، فهذا هو في رأينا الطريق الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية •

وبعد - فالنظرة الموضوعية في الآداب والفنون - مثلها في كل شيء آخر مطلب عسير المنال لا يكتسب الا بالدراسة والممارسة ، ومن أجل هذا نسعى في هذه الدراسات الموجزة الى تقديم نظرات أدبية ومناهج نقدية تربط بينها جميعا النظرة الموضوعية • • عسى أن تحقق شيئا من الفائدة » •

(١)

سمير سرحان والنقد الموضوعي

في كتاب « النقد الموضوعي » ينتبع سميح سرحان الجنود الأولى لمدرسة النقد الحديث بنظرة ناقية وشاملة لروح العصر . فهي مدرسة لم تحمل لواء النقد الموضوعي في عصرنا فجاء أو من فراغ ، بل كانت مزودة بجميع ما يهونها من النظرة العلمية الى الأعمال الأدبية ، بعد أن أعادت تقييم المدارس النقدية المختلفة من تعبيرية الى تأثرية ، الى تاريخية ... الخ . فقد وجد النقد الحديث أن هذه المدارس على أهميتها ، لا تمكننا من النظرة السليمة الى طبيعة الفن ودوره في حياة الإنسان ، كما أصبحت ، على اختلافها ، لا تتماشى مع الروح العلمية في القرن العشرين ، وهي روح تتحرى الموضوعية في قيمها وفي حكمها على الأشياء . فكان

ان نادى أبناء هذه المدرسة بالنظرية الموضوعية
مبدأ في النقد ، وبالمناهج التحليلية وسببية لشرح
الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها وبوصفها
كائنات عضوية مستقلة عن نفس الشاعر وأهوائه
وميواله الشخصية ، كما هي مستقلة عن نفس
النقاد وأهوائه وميواله الشخصية .

ويدور كتاب سمير سرحان حول الملامح الرئيسية لهذا
المناهج الموضوعي في النقد وجذوره الأولى عند الناقد الأول
للعصر الفيكتوري في إنجلترا ، وربما في القرن التاسع عشر
بأكمله : ماثيو آرنولد ، إذ أن آرنولد كان أول من نادى
بالموضوعية في النقد في عصر كان لا يزال غارقا في الرومانسية
والنقد الرومانسي . كان أول من قال ان النقد هو « جهد
موضوعي » لرؤية الأعمال الأدبية « كما هي على حقيقتها »
فأطلق بذلك الشرارة الأولى التي اتهمت النقد الرومانسي
بالقصور من جانب ، ثم أضاعت طريق النقد الموضوعي من جانب
آخر . وهو لذلك يعتبر بحق « أبا النقد الحديث » برغم أن
هذه المدرسة اختلفت ، على طريق التطور ، مع آرنولد في بعض
النظرات ، خاصة في مهمة الشعر وطبيعته التي قد تكون
جوهرية . ويضيف سمير سرحان قائلا :

« ولقد عنيت في هذه الصفحات أن أبين ، في شيء من
التأكيد ، أوجه الالتقاء بين آرنولد وبين أبناء هذه المدرسة ،

وأهمها النظرة الموضوعية ثم حاولت بعد ذلك بسط نظرية آرنولد في النقد التي تركز على دعامين رئيسيتين هما دور « العصر » في خلق الشاعر ، وطبيعة عمل الناقد في الحكم على الأعمال الأدبية . وفي هذا حاولت أن أربطه دوما بهذه المدرسة ونقادها الكبار الذين ساروا فيما بعد على هديه ثم عدلوا في آرائه وألبسوها صبغة علمية منهجية يبدو أنها لم تتوفر لآرنولد بسبب طبيعة العصر الذي كان يعيش فيه ، وخلصوها من شوائب اجتماعية وسياسية كان آرنولد يعنى بها ، حيث كان عصره يتطلب أن يكون ناقدا مثله ، مفكرا اجتماعيا ، ومنظرا لفلسفة اجتماعية كاملة يعتبر النقد والأدب فيها ركنا أساسيا . وهذا ما جعل مفهومه للشعر ومهمته مفهوما خاصا ينبع أساسا من طبيعة عصره ، وإن كان يتخلص بعد ذلك من نقطة الانطلاق هذه إلى مفهوم واسع لطبيعة الشعر ودوره في تفسير الحياة الإنسانية بعامة » .

ومع ذلك تظل العلاقة واضحة بين ماثيو آرنولد وبين مدرسة النقد الحديث مما جعل كتاب سمير سرحان يقتصر على كتابات آرنولد في النقد الأدبي برغم أهمية كتاباته الأخرى في الدين والسياسة ، ورغم اقتناع سمير سرحان بأن الفهم الكامل لنظرية آرنولد في الأدب لا يتأتى إلا بفهم نظريته الاجتماعية

المتكاملة • ومع ذلك حاول في هذا الكتاب من حين الآخر أن يعرض جوانب هذه النظرات الاجتماعية أو السياسية اذا كان هذا لازما لالقاء الضوء على نظريته الأدبية ، مثلما فعل في الفصل الذى يتحدث عن مفهوم « العصر » ، والجزء الأول من الفصل الذى يتحدث عن مفهوم « الشعر » عند آرنولد •

ويرى سمير سرحان فى ت.س. آيوت رائدا لمدرسة النقد الحديث منذ مطالع هذا القرن • فقد رسخ مهمة النقد على أساس منهجى متبلور يشرحه سمير سرحان بقوله :

« ان مهمة النقد شرح الأعمال الأدبية ، وتصحيح الذوق ، ووسيلة الناقد فى ذلك أداتان رئيسيتان هما : التحليل والمقارنة ، تحليل العمل الفنى ، والعمل على اكتشاف علاقاته الداخلية ، ونسبجه ، وتركيبه ، وما يحتوى عليه من حيل فنية يتوصل بها الفنان لتحويل عاطفته الى جسم موضوعى له كيانه المستقل وحياته الخاصة به ، ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليه فى التراث الأدبى حتى يتحدد مكانه منها وقيمته الموضوعية ، بوصفه فنا ، بالنسبة الى باقى الأعمال العظيمة • ولا يعنى هذا أن العمل الفنى الجديد لابد أن يطابق أعمال التراث من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفنى ، اذا جاز هذا القول ، وانما العمل الفنى الجديد بحق — كما يقول آيوت —

هو ذلك الذى ينتمى الى تراث الأمة الأدبى من ناحية ، ولا ينتمى اليه من حيث هو عمل « جديد » يضيف على هذا التراث ويعدل فيه ويجدد نظرتنا اليه • أما الحكم الفصل فى نقد العمل الأدبى الجديد فهو التراث الأدبى وليس القيم الاجتماعية والأخلاقية التى ما تفتأ تتغير من عصر الى عصر ، ومن مجتمع لآخر ، أو أهواء الناقد وميوله • فالناقد الموضوعى ينظر الى العمل بوصفه جسما حيا مستقلا بذاته ، وهو يتناوله بالشرح والتحليل بهدف تبيان قيمته بوصفه كائنا مستقلا قادرا على أداء وظائف محددة للمجتمع والفرد - ليس هذا مجالها - ولكنه بالتأكيد لا يهدف مباشرة الى أداء هذه الوظائف •

وفى هذا يتفق اليوت مع آرنولد فى النهى عن تحميل الشعر مهمة تعليمية مباشرة • فالشعر عند آرنولد لا يهدف الى النقد الاجتماعى أو السياسى ، كما لا يهدف الى الدعاية لمبادئ أخلاقية أو اجتماعية معينة ، وإنما هو وسيلة « لتفسير » الحياة عن طريق العاطفة • وهذا « التفسير » هو كل مهمة الشعر فى المجتمع ، وعن طريقه يستطيع قارئ الشعر أن يكون - كما قال ريتشاردز فيما بعد - أفضل من الشخص الذى لا يقرأ الشعر ، اذ يمكنه الشعر - عند آرنولد - من أن يفهم جوهر الحياة فهما أعمق ويتصل بهذا الجوهر عن طريق عاطفته فيضع

يده على مكنون سرها ويتوافق معها فتتم لديه عملية شبيهة بعملية « التطهير » التي قال بها أرسطو منذ عهد اليونان القدماء . وفي هذا يستشهد سمير سرحان بما قاله الناقدان بروكس ووارين في مقدمة كتابهما « تفهم الشعر » .

« الشعر يعطينا معرفة . وهى معرفة بأنفسنا فى علاقتها بعالم التجربة اذا تحددت نظرتنا اليه بالأهداف والقيم الانسانية ، وليس بالحساب العقلى . والتجربة ، اذا نظرنا اليها من خلال الأهداف والقيم الانسانية ، تتضمن عملية متطورة ، وفى هذه العملية يتجسم الجهد الانسانى للوصول - من خلال الصراع - الى معنى *** ولأن الشعر - مثله مثل جميع الفنون - يتضمن هذا النوع من المعرفة التجريبية ، فنحن نفقد قيمة الشعر اذا ظننا أن نوع المعرفة الخاص به يحتوى على « رسائل » وبيانات وشذرات العقيدة . فلا يمكن أن نحصل على المعرفة التى يقدمها الشعر لنا ، الا اذا استسلمنا للأثر الكلى الدقيق للقصيدة بوصفها كلا متكاملا » .

ويقر سمير سرحان بأن الشعر لابد أن يوصل معنى ما ، لكنه يحدد هذا المعنى بأنه ليس « رسالة » أو « بيان » أو « عقيدة » معينة على حد قول بروكس ووارين ، وانما هو جسامع ما تحتوى عليه القصيدة بوصفها كلا متكاملا ، جسما

حيا مستقلا له مكوناته الخاصة به والتي تجعل له أثرا كليا .
ويرى سمير سرحان أن المشكلة الرئيسية التي يواجهها النقد
الموضوعي هي مشكلة « المعنى » في الشعر أو الفن عامة .
فالنقد الموضوعي :

« ينظر الى القيم والمعاني التي قد تحتوى عليها القصيدة
من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها . فهذه المعاني
تكشف عن نفسها للمقارئ الذى يعرف كيف يستسلم للأثر
الكلى للعمل الفنى . ولهذا السبب فان الفهم الواعى للعمل
الفنى وتفاصيله وبنائه ومعناه لا يمكن أن يتم اذا أراد الناقد
أن يحمل هذا العمل معانى وقيم لا يكشف عنها « الشكل »
القائم على صراع أساسى يوصل « معنى » معنا فالمعاني والقيم
هى جزء من « دراما » القصيدة لا ينفصل عنها ، وهى
لا تكتسب أهميتها فى القصيدة بوصفها « قيما » معينة أو أفكارا
مجردة وانما بوصفها « وسائل » فنية تساعد فى اكمال البناء
العام للعمل الفنى الى جانب الوسائل الفنية الأخرى كالمفارقة
الأساسية والمفارقات الفرعية والموقف الشعورى والصور الفنية
والكلمات الى آخر الوسائل التى يتوصل بها الشاعر لاتمام
بنائه الفنى » .

ولذلك يركز سمير سرحان على اصرار النقد الموضوعي

على أن يحدد نفسه بحدود القصيدة ليراها من داخلها ، أو « كما هى على حقيقتها » ، كما قال آرنولد ، ولا يبحث فى العمل عن معان وقيم خارجية • فالناقد الموضوعى يرفض تركيز اهتمامه على علاقة العمل الفنى الذى يحلله بالاهتمامات الأخرى الموجودة فى الحياة ، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أخلاقية أم دينية ••• الخ ، لأن اهتمامه الأساسى ينصب على قيمة العمل الفنية بوصفه فنا يحدث تأثيرا جماليا قبل أى شىء آخر • فإذا حاول الناقد أن يفصل قيمة العمل الأخلاقية أو السياسية مثلا ، عن قيمته الجمالية ، فانه بهذه المحاولة الفاشلة لا يستطيع أن يصل الى تحديد متكامل لأى من القيمتين • وفى هذا يستشهد سميير سرحان برأى الناقد اليزيو فيفاس عندما يقول :

« اذا كان العمل الفنى يؤثر فى نفوسنا أخلاقيا ، عندما نفضله عن قيمته الجمالية ، فهو لا يؤثر فىنا بوصفه فنا ، وانما بوصفه عملا أخلاقيا ، وهنا تكون أحكام الناقد الجمالية المتخصصة لا جدوى لها كلية •• ولكن اذا كان يؤثر فىنا أخلاقيا بواسطة قيمته الجمالية فان الفحص السليم لهذه القيمة الأخيرة قد يبدو ضرورة تسبق الفحص الكافى لقيمتها الأخلاقية » •

ويؤكد سمير سرحان أن النقد الموضوعي لا يتأني الا من خلال تحليل « البناء » أو « الشكل » . وهذا « الشكل » ليس اثناء يصب فيه « المعنى » أو كما يقول الناقد بروكس : السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الانسان ابتلاعها، وانما هو المعنى نفسه الذي يوصله العمل الفني . والعمل يحتوى على « مادة » ينظمها ويرتبها الفنان حتى يستطيع أن يبنى منها جسما معينا . فاذا كان وجود « القيم » منفصلا عن بناء العمل الفني أو « الشكل » فلا يصبح عملا فنيا ولا يمكن للنقد الموضوعي أن يتناوله بوصفه فنا ، ولا يمكن للناقد الموضوعي أن يشير الى هذه القيم بوصفها أشياء خارجة عن « دراما » العمل الفني وحركته المتطورة . ويضيف سمير سرحان قائلا :

« فالحكم الموضوعي على « قيمة » العمل اذن ، لا يمكن أن يتم الا اذا استطاع الناقد تحديد قيمة العمل الفنية ، دون النظر الى خلاف أو اتفاق هذا العمل مع أفكاره وأحاسيسه ، ودون النظر الى ما يطلب هو من العمل أن يؤديه . فالخلط بين قيمة التجربة الفنية ككل ، وبين قيمة معينة تحتوى عليها هذه التجربة ، يسلم الناقد الى الحكم الذاتي الخاطيء . ذلك أن « القيمة » أو « القيم » الخارجية عن العمل ، قد تكون - كما

يقول الناقد تيت - مشارا للخلاف بين قارىء وآخر ، فما قد يجده قارىء ما ، قيمة خيرة ، قد يجده آخر قيمة شريرة * وهذا الخلاف نفسه يعنى أن كلا من القارئین قد فشل فى رؤية العمل الفنى موضوعيا * »

ولذلك يعتبر سمير سرحان ماثيو آرنولد الأب الشرعى لمدرسة النقد الحديث لأنه كان أول من اعتبر المقياس الصحيح والحقيقى للحكم على الأعمال الأدبية هو المقياس الموضوعى الذى لا يأبه بالتاريخ ولا بالأهواء الشخصية وانما ينظر الى العمل الأدبى فى ذاته بدون أية اعتبارات خارجية * ودعوة آرنولد الى ضرورة أن نقیس ما يصادفنا من شعر بأیات تعبيرات صاغها الخالدون من الشعراء تشبه الى حد كبير أداة « المقارنة » التى نص عليها اليوت ، لكن سمير سرحان يستدرك فيضيف أن آرنولد لم يحدد وسيلة استخدام هذه الأداة بدقة ولا ينص على ما اذا كانت المقارنة تنم بين عمل فنى كامل وعمل آخر ، أو بين العمل الفنى الواحد وبين تراث الأعمال الفنية التى سبقته من نفس النوع * ومع ذلك فقد منح سمير سرحان حق الريادة لآرنولد لاصراره على تتبع جذور مدرسة النقد الحديث ايمانا بأنه لا توجد ظاهرة أو حركة من فراغ * .

وهذه النظرة التأصيلية الشاملة العميقة تميز المنهج النقدى

عند سمير سرحان * وهي نظرة تتجلى في حديثه عن أفلاطون في مجلة « الجديد » عدد أول سبتمبر ١٩٧٣ تحت عنوان « أخطر هجوم على الفن » في هذه المقالة أوضح سمير سرحان أن ملاحظات أفلاطون حول طبيعة الشعر ووظيفته تعتبر أول نظرية متكاملة ومتراصة في تاريخ النقد * وتتبع هذه النظرية من فلسفة أفلاطون العامة بصفتها جزءاً أساسياً من نظريته في المعرفة وفي تكوين الدولة المثالية التي أطلق عليها « الجمهورية » وهي ترتبط بنظرته الى طبيعة المحاكاة ورفضه في النهاية للشعر على أساس أنه وسيلة قاصرة للمعرفة والتعليم معا *

ويتخذ سمير سرحان من منهج النقد الحديث سلاحاً يهاجم به أفلاطون دون تردد أو وجل * فالعقلية النقدية التي تربت على يدي رشاد رشدي لا تتوقف عن التحليل ومواجهة أكبر الشخصيات التي اكتسبت مهابة واجلالاً كبيرين عبر القرون * فكل الأفكار والتوجيهات والآراء قابلة للتحليل والتنفيذ طالما أنها من صنع البشر * والعقل النقدي يرفض التلقين والأفكار المسبقة التي أصبحت في حكم المسلمات * يقول سمير سرحان :

« والركيزة الأساسية لنظرية أفلاطون في الشعر هو أنه محاكاة للطبيعة ، ولفظ « محاكاة » يعنى ضمناً وجود « طبيعة » أو « حقيقة » أو « واقع » خارج عقل الفنان هو الذي يحاكيه

هذا الفنان أو يجتهد أن يعطينا في عمله الفنى صورة منه •
وتتمثل درجة مهارة الفنان في مدى قدرته على اعطائنا « نسخة »
من هذه الطبيعة أو الواقع الموجود خارج ذاته •• وهذا في
حقيقة الأمر هو جوهر النظرية الكلاسيكية في النقد التى بدأت
بنظرية أفلاطون واكتسبت العديد من التفسيرات بعد ذلك في
أعمال جميع الكلاسيكيين من أرسطو حتى جون درايدن •
ولا يجب أن يتبادر الى أذهاننا أن نظرية المحاكاة بهذا المعنى هى
ككل أشكال الواقعية التى تهدف أساسا الى اعطاء نسخة
من الطبيعة أو الواقع أو تعطينا صورة فوتوغرافية له أو ايها
به • ولكن المفهوم الكلاسيكى للمحاكاة كما بدأه أفلاطون في
نظريته للمعرفة أعمق من ذلك بكثير • وهو ينبع من مفهوم
النقاد لهذه الطبيعة التى يحاكيها الفنان في عمله • فاذا كان الفن
في المفهوم الكلاسيكى يحاكي الطبيعة فان السؤال الذى يجب
أن يتبادر الى الأذهان على الفور هو : ماذا تقصد بكلمة
الطبيعة أو بالأحرى ما هو مفهوم الطبيعة ؟ هل الطبيعة هى
« المناظر الطبيعة الخلابة » ، أم هى « الحياة الطبيعية » التى
تفترض درجة من البداءة حيث تكون الحياة أقرب الى الفطرة
وأكثر بعدا عن تعقيدات الحضارة ، أم هى « طبيعة النفس
البشرية » بمعنى طبائع البشر وأنماط سلوكهم العادى ؟
والحقيقة أن « الطبيعة » كما أرسى أفلاطون مفهومها في نظريته

للمعرفة ليست هذا ولا ذاك وانما هي تلك الأشكال والأفكار والمثل الدائمة والشاملة والخالدة التي قال أفلاطون انها موجودة فقط في عالم المثل . وبهذا المعنى فان « الطبيعة » ليست هي الظاهرة أو الظواهر المتكررة والزائلة في عالم الواقع وانما هي « جوهر الطبيعة » أو « الجوهر » الذي يمكن اعتبار الواقع أو الظواهر ظلالا له أو تقليدا له .

ويعلق سمير سرحان على هذا المفهوم بأنه اذا كان أفلاطون يعتقد بأن « جوهر الطبيعة » هو عالم المثل ، وأن عالم الظواهر ليس الا محاكاة لعالم المثل ، فهو يبنى نظريته للفن على أساس أنه محاكاة للمحاكاة . وبطبيعة الحال فان هذا المفهوم الذي يورده أفلاطون لطبيعة المحاكاة في الفن هو مفهوم حرقى الى حد كبير . يفترض أن المحاكاة هي عملية نقل صورة فوتوغرافية ، وأقرب الى الأصل بقدر الامكان ، من الشيء الذي يحاكيه الفنان . وبالتالي فان مهارة الفنان تكمن فقط في أن ينقل اليها نسخة طبق الأصل مما يحاكيه . وهي بهذا الشكل نظرية ساذجة في الواقعية الفوتوغرافية ، ولكن أفلاطون يستخدم هذا الديالكتيك كوسيلة لرفض الفن على أساس نظريته في المعرفة على اعتبار أنه يبعدنا عن معرفة الحقيقة وبالتالي فهو لا يصلح وسيلة للمعرفة . وهذا الرفض للفن ينبع أساسا من نظرة نفعية

لوظيفة الفن تتطلب منه أن يؤدي نفعا معيناً ، ولا تفرق بين دور الفنون الجميلة ودور الفنون النافعة أو التطبيقية التي تصلح لاستخدامات الانسان العملية في حياته اليومية مثل صنع الأثاث أو خلافه * فأفلاطون يطلب من الفنون الجميلة أن تؤدي عملاً أو أن تكون نافعة ، ويساوى بينها وبين الفنون التطبيقية التي تهدف أصلاً الى خدمة الانسان في حياته العملية *

ومن محاوره « أيون » لأفلاطون يخرج سمير سرحان بالنتيجة التالية :

« ان أفلاطون يرفض الفنان في إطار نظريته في المعرفة على أساس أنه بعيد عن الحقيقة بدرجتين ، أى أنه بدلاً من أن يقربنا من معرفة الحقيقة فهو يبعدنا عن هذه المعرفة * وأفضل منه النجار أو الصانع أو أى حرفي لا يبعد عن الحقيقة في عالم المثل الا بدرجة واحدة » *

فالسريّر الذي يصنعه النجار هو محاكاة لفكرة السريّر أو السريّر المثالي الموجود في عالم المثل * وعندما يأتي الشاعر ليصف السريّر في صورة فنية فانه يحاكي سريّر النجار الذي هو محاكاة للسريّر المثالي وبالتالي فان السريّر الموصوف في القصيدة هو محاكاة للمحاكاة * واذا كانت الحقيقة الوحيدة هي

السيرير المثالى ، فان السيرير فى قصيدة الشاعر بعيد عن الحقيقة بدرجتين لانه يصف سيرير النجار الذى هو بدوره بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة . ولذلك يدين أفلاطون الفنان على أساس أنه فى محاكاته للظواهر ، التى هى بدورها محاكاة للأفكار أو المثل ، لا يعطينا صورة حقيقية للواقع ، ولكن السيرير الذى صنعه النجار مثلاً ، لأن ذلك مرتبط بوجهة النظر التى ينظر بها الفنان الى الحقيقة . ولذلك يؤمن أفلاطون بعدم امكان الاعتماد على الفن كوسيلة لمعرفة الحقيقة لأن الفنان عنده ، لا يستطيع أن يعطينا صورة حقيقية للواقع لأنه ينظر اليه من خلال وجهة نظر معينة ، وغاية ما نستطيع الوقوف عليه هو وجهة نظر الفنان فى الواقع .

ويطبق سمير سرحان منهج مدرسة النقد الحديث على نظرية أفلاطون فى النقد فيقول :

« الواضح من هذا المنطق أن أفلاطون يريد من الفن أن يوصل إلينا « معلومات » بدلا من « رؤيا » . وهى نقطة عويصة تتعلق بالفرق الأساسى بين العلم والفن . . فاذا كانت وظيفة العلم هى اعطاء المعلومات أو ايضاح ودراسة القوانين العلمية التى تحكم الظواهر فان وظيفة الفن تختلف عن ذلك كل الاختلاف . وأفلاطون يريد منا أن نعامل الفن بنفس القوانين

والمنطق الذى نعامل به العلم • ولا يمكن القول بأنه من الساذجة بحيث يخط بين نشاطى انسانين مختلفين كل الاختلاف ولا وجه للمقارنة بينهما كالعلم والفن ، ولكن ما نستطيع أن نستخلصه من مناقشته الجدلية هو أنه يطلب من الفن أن يؤدي دور العلم ثم بعد ذلك يستخدم قصور الفن عن أداء هذا الدور ذريعة لادائته على أساس أنه وسيلة قاصرة للمعرفة الموضوعية » •

ويواصل سمير سرحان تفنيد آراء أفلاطون في الشعر اذ أنه لا يقتصر على اتهام الشعر بأنه وسيلة قاصرة لمعرفة الحقيقة التى تكمن في عالم المثل ، وانما يتهم الشاعر في محاوره « أيون » بعدم القدرة على معرفة الواقع نفسه الذى يعتبر ظلا أو محاكاة للحقيقة • ويرى سمير سرحان أن أفلاطون يثبت ذلك بشئ من خفة المناقشة — على وزن خفة اليد — التى يمارسها سقراط مع المنشد المسكين أيون عندما يضيق عليه الخناق بأسئلته حتى ينتزع منه اجابات لم تكن لتخطر له على بال • ومن خلال هذه الأسئلة نجد أن سقراط ، الذى يضع أفلاطون أفكاره على لسانه ، يتطلب من الشاعر أن يعرف الشئ الذى يصفه فى شعره معرفة علمية دقيقة أو معرفة المتخصصة • فاذا كان يصف قيادة المركبات مثلا ، وهو المثال الذى يسوقه سقراط ، فلا بد له أن يكون على معرفة دقيقة بحرفة قيادة

المركبات ، والا لما أمكن الاعتماد على الوصف الذى يورده الشاعر « كمعلومات » وإذا كان من المستحيل على الشاعر أن يعرف جميع الحرف أو « الفنون » التى يصفها فى شعره ، فمن المستحيل بالتالى أن يعطينا معلومات حقيقية عن هذه الفنون أو الحرف .

ويستخدم سمير سرحان منهج النقد الحديث عندما يقول ان أفلاطون يتهم الشاعر فى هذه المحاوره بعدم القدرة على معرفة الواقع . وبالتالى فما لا يستطيع الشاعر أن يعرفه لا يستطيع أن يصوره أو يصفه فى عمله الفنى . وما دامت معرفته بهذا الواقع غير دقيقة أو غير تخصصية ، أو هى بالمعنى الذى يقصده أفلاطون غير موجودة أصلا . فهو لا يمكن أن يدعى لنفسه القدرة على توصيل المعرفة ولا يمكن لنا أن نعتبر شعره وسيلة نعرف من خلالها الواقع . ويهاجم سمير سرحان أفلاطون لهذه المناقشة الظالمة لطبيعة الشعر ، كما يرفض مساواته بين الشعر وسائر ما يسميه « بالفنون الأخرى » التى تنتمى أصلا الى مجال الحرف أو التجارب العملية فى الحياة بهدف صناعة أو إنتاج شيء يصلح للاستعمال اليومى . كذلك يكشف عن أن الحوار الذى يديره سقراط فى محاوره « أيون » لا يتطرق أبدا الى ما يمكن اعتباره - بمنطق أفلاطون - المعرفة

الخاصة بالشعر دون غيره من الفنون ، وهو الكشف عن التجربة الانسانية المتمثلة في صورة مشاعر وعلاقات ومواقف شعورية ونفسية وفكرية واستجابات الانسان للعالم الذى يعيش فيه وردود فعله تجاه هذا العالم . كما أن أفلاطون لا يتطرق أبدا الى فن الشاعر الذى يخلق بناء رمزيا في عمله الفنى لا يحاكى حرفية الواقع ، وانما يتعدى ذلك الى تنظيم أجزائه في شكل فنى بهدف الكشف عن النمط الذى يحكم الواقع وعلاقات أجزائه بعضها ببعض . وهو الاتجاه النقدي الموضوعى والتحليلي الذى أكدته مدرسة النقد الحديث .

ويتمتع أفلاطون افتراض المساواة بين ما هو فن وما هو حرفة أو صنعة كى يساوى بالتالى بين الشعر وسائر الحرف الأخرى في « الوظيفة » التى يؤديها ، وبهذا القياس الجائر يثبت أن الشعر عاجز عن أداء وظيفة نافعة من نوع ما مثل النفع الذى يعود على الانسان من قيادة العربات أو صنع الأدوية مثلا ، وبالتالى فالشعر أقل مرتبة عن سائر الفنون أو الحرف الأخرى بل يمكن اعتباره بلا جدوى على الإطلاق ، مما جعل أفلاطون يقوم بنفى الشعراء من جمهوريته .

ثم يتطرق سمير سرحان في هذا الجزء من المناقشة الأفلاطونية الى محاولة للاجابة على سؤال من أخطر الأسئلة

النقدية وهو : ما جدوى الشعر أو الأدب والفن عموما ؟ وهو السؤال الذى ظل التنظير النقدي يحاول الاجابة عليه منذ أفلاطون حتى مدرسة النقد الحديث ، واحتدمت حوله الكثير من المعارك الأدبية ، لدرجة أن سمير سرحان يعتبر تاريخ النقد بمثابة تاريخ الدفاع عن الشعر واثبات جدواه . ففي البداية طالب أفلاطون الشاعر أن تكون له معرفة تخصصية بما يصفه فى شعره على أن « النفع » هو النتيجة التى سيخرج بها القارئ من التعرف على الواقع أو ممارسته أو الاستفادة منه من خلال وصف الشاعر . وإذا عجز الشاعر عن ذلك فإن شعره لا فائدة منه . والنفع أو الفائدة التى يتطلبها أفلاطون من الشعر ليست فائدة فكرية أو نفسية أو اجتماعية وإنما هى فائدة عملية فى الحياة اليومية وتختلف عن مفهوم الفائدة الذى يضعه بعض النقاد الكلاسيكيين ممن أتوا بعد أفلاطون مثل هوراس وفيليب سيدنى وتوماس رايمر وغيرهم ممن كانوا يقصرون معنى النفع أو الفائدة على التعليم والتهديب الأخلاقى .

بهذه السلسلة والعمق يتناول سمير سرحان مفهوم النقد والأدب عند أفلاطون من وجهة نظر مدرسة النقد الحديث مع تحليل المراحل التى مرت بها الكلاسيكية عبر حوالى ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان . وبرغم استفادة سمير سرحان من الانجازات النقدية لأستاذه رشاد رشدى ، الا أنه استطاع

أن يتناول بالتحليل والدراسة زوايا جديدة لم يتطرق إليها
 أستاذه مما يدل على عمق بصيرته • وعلى الرغم من انشغال
 سمير سرحان بالتدريس في الجامعة وبالمناصب التي حمل
 مسؤولياتها مثل الثقافة الجماهيرية ثم هيئة الكتاب ، وعلى
 الرغم من عشقه للإبداع المسرحي الذي شغله عن الكتابة
 النقدية ، فإن ما أنجزه في مجال النقد - برغم قلته - يعد مدخلا
 أصيلا للنقد الموضوعي الذي نحن في أشد الحاجة إليه في حياتنا
 الأدبية والفنية بصفة خاصة وحياتنا الفكرية والثقافية
 بصفة عامة •

(٢)

محمد عناني والنقد التحليلي

إذا كان سمير سرحان في كتابه « النقد الموضوعي » قد ركز على ماثيو آرنولد بصفتته الألب الروحي لمدرسة النقد الحديث ، فإن محمد عناني في كتابه « النقد التحليلي » يركز على كلينث بروكس بصفتته أحد أعمدة هذه المدرسة . وبالتالي فهو يصيغ تنويعاً جديدة إلى تنويع سمير سرحان في سيمفونية الحركة النقدية الجديدة .

يرى محمد عناني أن النقد الحديث كله قائم على العلم الذي لا ينحى الاحساس جانباً لأنه علم الاحساس وادراك طبيعة الشعور البشري في جميع صوره وحالاته . ولذلك فقد غمر تيار علم النفس ميدان الفن من ألفه إلى يائه حتى صرنا نرى كل

شيء على أساسه . ولا ينطبق هذا على مفهوم الفن والنقد فقط بل على الهدف منهما ونفعهما المباشر وغير المباشر ، مقصودا وغير مقصود ، وصلة العمل سواء بالفنان أو بالمتلقى . وقد اتخذ محمد عناني من إحدى مقولات بروكس النقدية نقطة انطلاق لدراسته ، منحتها الكثير من التباور والشمول وعمق البصيرة برغم عدم ضخامة الدراسة . يقول بروكس في تصويره لكتابه « تفهم الشعر » :

« ان الشعر يهينا معرفة بنفوسنا في علاقتها بعالم التجربة . . في ضوء الدوافع والقيم البشرية . وهذه التجربة اذن درامية بمعنى أنها ملموسة ، وأنها تستغرق عملية حدث ، وأنها تجسم المجهود الانساني كى تصل عن طريق الصراع الى معنى . . ولكن هذا المعنى ليس رسالة أو مذهباً أو فكرة . . الخ . وانما هو انطباق القصيدة ككل على نفوسنا بما بها من عوامل فنية دقيقة متشابكة . واذن فنحن لا نصل الى هذا اللون الخاص من المعرفة الا عن طريق المشاركة في درامة القصيدة واستيعاب شكلها الفنى . ولكن ماذا نعنى في هذا السياق بالشكل ؟ ان خلق الشكل هو العثور على طريق للتأمل - وربما لفهم - دوافعنا البشرية . . لأن اللون الخاص من المعرفة التى يهينا الشعر اياها لا تصلنا الا عن طريق الشكل . . ولا بد أن نبذل قصارى جهدنا لادراك عناصر الشعر

من حوادث بشرية ، وصور فنية وأنماط الموسيقى اللفظية ،
والوان صياغة العبارات » •

من هذا المنطلق يؤكد محمد عناني أن الوظيفة التي ينسبها
بروكس الى الشعر وظيفة نفسية • فإذا كانت المعرفة الشعرية
تهبنا وعيا ، فهو وعى بالنفوس والعواطف والأحاسيس والدوافع
البشرية • وهى معرفة تختلف أساسا عن المعرفة الذهنية القائمة
على التجربة والاستنباط والتقنين • فنحن حين نقرأ القصيدة
لا نقرأها مجرد الخروج بفكرة أو حقيقة موضوعية • • الخ •
وانما « نستسلم » للقصيدة ونعيشها • وهذا التعبير الجميل
« الاستسلام » الذى تتبعه « المعاشة » يوضح لنا مدى قدرة
عناني على تقنين مفهوم المعنى أو الوظيفة الشعرية عند مدرسة
النقد الحديث • فلاشك أن الشعر خاصة ، والفن عامة ، يحمل
في طياته من المتعة والمعنى والهدف ما يختلف عن المتع والمعانى
والأهداف التى قد تقدمها لنا أنشطة أخرى فى الحياة • انها
متعة نفسية ، تنويرية ، تغوص بنا فى أعماق النفس البشرية ،
ولذلك فإن الاستسلام لها متعة من نوع متفرد • فكل قصيدة
ناضجة لها نمط شعورى خاص بها وقادر على أن ينتظما وأن
يبعث فينا الأحاسيس التى تعمق وعينا بأحاسيس البشر
وانفعالاتنا ذاتها •

ويحرص محمد عناني على تبين أوجه التشابه بين بروكس وريتشاردز حول وظيفة الشعر حتى يبلور لنا مدرسة النقد الحديث كسيمفونية واحدة وان كانت بتنوعات متعددة * فكل من بروكس وريتشاردز يؤمن بالفائدة النفسية للشعر ، وأهمية الوعي الحسى بدوافع البشر * فالشعر لا يعلم الانسان أو يلقنه معلومات جديدة بل يؤثر فيه ليعيد صياغة كيانه النفسى والانفعالى والشعورى فيجعل منه انسانا أفضل * وربما كان العرب القدامى قد أدركوا هذه الحقيقة الانسانية فى الزمن الغابر ، فأسموا هذا النشاط الأدبى « شعرا » نسبة الى الشعور أو المشاعر ، وهى تسمية ندر أن نجد لها نظيرا فى مختلف اللغات الأخرى ، مما قد يدل على وعى العرب المبكر بوظيفة هذا الفن .

ونحن نورد هذه اللمحة التأصيلية لأن التأصيل الأدبى والنقدى كان دائما الشغل الشاغل لمحمد عناني * صحيح أن دراسته غريبة بصفة عامة وانجليزية بصفة خاصة ، الا أن ثقافته كانت أشمل من ذلك بكثير * فقد كانت عينه مركزة دائما على الأدب والنقد العربى سواء على مستوى التراثى القديم أو مستوى المعاصر الحديث * وبرغم أن هذا الكتاب « النقد التحليلى » ينهض أساسا على دراسة المنهج النقدى عند بروكس ، الا أنه يحرص على تطبيقه سواء على نماذج من الأدب العربى أو على نظرات أو نظريات فى النقد العربى مثلما

فعل في المقدمة التي كتبها ميخائيل نعيمة لديوان « الجداول »
 لايليا أبو ماضي ، والدراسة النقدية التي كتبها يحيى حقي عن
 مسرحية « شرف المهنة » لمحمد جلال كشك ، وكتاب « شعر
 اليوم » لمصطفى عبد اللطيف السحرتي ، وكتاب « الشعر
 والشعراء » لابن قتيبة ، و « البديع » لابن المعتز ، و « نقد
 الشعر » لقدامة بن جعفر ، و « الموازنة بين الطائيين »
 للامدي ، و « البيان والتبيين » للجاحظ ، و « العمدة »
 لابن رشيق ، و « النقد المنهجي عند العرب » لمحمد مندور ،
 و « المختار من سر الصناعتين » لأبي هلال العسكري ،
 و « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر
 الجرجاني ، و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد ،
 « شوقي شاعر العصر الحديث » لشوقي ضيف .

وهكذا لم يكتف محمد عناني بمهمة التنظير لمنهج النقد
 التحليلي بصفة عامة ومنهج بروكس بصفة خاصة ، بل حرص
 على الجانب التطبيقي أيضا ، سواء على نماذج أجنبية
 أو نماذج عربية . فمثلا يختم كتابه بفصل بعنوان « نموذج من
 النقد التحليلي » يطبق فيه المنهج التحليلي على ديوان « مدينة
 بلا قلب » للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي . وبهذا ينحى
 منحى جديدا تماما في نقد الشعر العربي المعاصر الذي اقتصر

طوال أجيال عديدة سابقة على مجرد التفسير الأسلوبى وملامح
البيان والبديع والبلاغة مع التركيز على بيئة الشاعر وعصره
وأخلاقه ومواقفه الشخصية البحتة • يتضح منهج النقد
الحدث فى تناول محمد عنانى لقصيدة « مدينة بلا قلب »
الأحمد عبد المعطى حجازى عندما يقول :

« تواجهنا عند البداية مشكلة أساسية فى تناولنا لهذه
القصيدة : وهى هل نعتبر « بطل القصيدة أو ضمير المتكلم فيها
الشاعر نفسه أم نعتبره « شخصية » خلقها الشاعر وصنور
موقفها الشعورى ؟ وإذا كنا بصدد الحديث عن الشاعر نفسه
حديثاً غير فنى مثل الذى يهتم به كتاب السير ، كان لنا أن
ندرس صلة الشاعر الشخصية بقصيدته وهل تمثل تجربة واقعية
له حدث بالفعل أو لم تحدث وهكذا • • ولكننا ما دمنا بصدد
النقد الفنى لها فليس لنا الحق فى مناقشة بنوتها للشاعر
أو تمثيلها لتجارب حياته • • وإنما لنا فحسب أن نتناولها بصفتها
كائناتاً مستقلة - كل ما فيها خاضع لها - إذ أن امتياز الشاعر
فنياً أى اكتمال بناءة الفنى لقصيدته أثر من آثار سيطرته على
الخلق الشعرى السليم وهو اختفاء الشاعر وراء قصيدته بما بها
من عوامل فنية هى التى تثيرنا وتبعث فىنا الأحاسيس التى
ينشدها • فالشاعر حين ينتهى من خلق قصيدته يكون قد أتم
أداء دوره ولم يعد لنا ما يربطنا به سوى القصيدة • واذن فإن

القصيدة التى تلجئنا - لعدم سيطرة الشاعر على فنه - الى الرجوع الى حياته حتى نفهم ما يعنى بتلك الاشارة الى حادثة فى حياته خاصة أو ما يعنى بذكره لأسماء أشخاص عاش معهم وذكرهم دون أن يصورهم - أقول ان القصيدة التى تضطربنا - حتى نفهمها - أن نرجع الى حياة الشاعر قصيدة ناقصة » *

وعلى هذا الأساس لا يعتبر عنانى الشاعر ضمير المتكلم مهما كان هذا صحيحا ، بل شخصية خلقها لدور درامى معين فى القصيدة . وفى ضوء هذا الاعتبار يتناول عنانى القصيدة تناولا موضوعيا كمشال على النقد التحليلى الذى ينظر الى القصيدة كجسم عضوى كامل ومستقل عن أى اعتبار آخر خارجة *

واذا كان بروكس فى مقدمة كتابه « الآنية المحكمة الصنع » يشير الى المنهج الذى يتبعه وهو تناول قصائد متنوعة من عصور مختلفة ومن ثمار قرائح متباينة المزاج والحساسية ثم يتجاهل تقريبا الدراسة التاريخية والاجتماعية لهذه القصائد فلا يحاول اعتبارها تعبيرا عن العصر أو تصويرا لأوضاع اجتماعية أو أن يلتبس فيها تفسيراً لظاهرة تاريخية أو فلسفية أو فكرية ، فان محمد عنانى يتبع المنهج نفسه فى اختيار قصائد متنوعة من عصور وبيئات مختلفة ولكن من الأدب

العربي لا يمانه أن ترجمة الشعر الأجنبي الى العربية هو في أحسن حالاته ابداع جديد ، ولذلك فإن المعايير النقدية التحليلية يمكن أن تهتز كثيرا اذا ما تم تطبيقها على شعر مترجم . وهذه في حد ذاتها اضافة نظيرية وتطبيقية للنقد المعاصر في مصر والعالم العربي ، وذلك لحاجته الشديدة الى هذا المنهج التحليلي الموضوعي الذي جعل من النقد الأدبي علما له معايير ومقاييسه المتبلورة التي تصب تناولها للأعمال الأدبية على النواحي الفنية فحسب محاولة ابراز الجمال الفني في كل عمل من وجهة الشكل الفني ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعا وهكذا .

وفي مقدمة كتابه « الآلية المحكمة الصنع » توقع بروكس معارضة كبيرة مثل تلك التي قوبلت بها كتبه السابقة على هذا الكتاب ، فيبسط وجهة نظره قائلا :

« ربما اعترض بعض الناس على المنهج الذي اتبعته في هذا الكتاب لأنني لم أعط المهاد التاريخي للقضايا التي ناقشتها اهتماما كبيرا . ولا يعود عدم اهتمامي بالتاريخ الأدبي الى أنني أنكر أهميته أو لأنني فشلت في الاستفادة منه ، ولكن لأنني كنت أطمح في أن أرى ما يمكن أن تبقى عليه القصيدة بعد أن نردها الى أصولها الثقافية » .

وهذا هو ما فعله محمد عناني عندما تناول مختاراته الشعرية العربية بحيث أعاد تقييمها بمعايير جديدة من المنهجية التحليلية الموضوعية التي لم يمارسها النقاد العرب من قبل . وهو يؤمن مع بروكس بأن :

« عصرنا يتسم بنزعة قوية الى الأخذ بالنسبة في كل شيء ، فخلقد انطبقت في نفوسنا ضرورة تناول الشعر في ضوء سياقه التاريخي ، فتناوله على هذه الصورة كثيرون ، وأحرزوا نجاحا أغرى بعضنا على الايمان بأنه لا سبيل الى تناول الشعر بغير هذه الطريقة . ولقد درجنا على اعتبار القصيدة تعبيرا عن عصرها ، فلا تتطلب منها الا ما تطلبه عصرها ، ولا نحكم عليها الا بقوانين ذلك العصر ، بل اننا لنجد أن أية محاولة للنظر فيها بصفاتها عضوا من جنس خالد (هو الشعر) سوف تبوء حتما بالفشل . قد يكون هذا صحيحا . ومع ذلك فاذا كان للشعر أى وجود حقيقى بصفته شعرا فيجب أن نحاول هذه المحاولة ، والا اقتصرت أهمية شعر الماضى على قيمته بالنسبة للمجانب الثقافى من علم الانسان ، وأصبح الشعر المعاصر مجرد أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية . ويستطيع من يفحص الطريقة التقليدية لتدريس الأدب واتجاهات أشهر النقاد (وبخاصة ابان سنوات الحرب) أن يجد أدلة كثيرة على صدق ما أقول .»

وخير ما نبدأ به هو أن نقوم بأدق فحص ممكن لما نقوله القصيدة بصفتها قصيدة فحسب » •

وهو نفس المعيار الذى اتبعه عنانى • فهو - مثل بروكس - لم يأبه كثيرا لاعتبارات التاريخ الأدبى • فمن الضرورى أن يميز الانسان بين لون التفهم الذى يزودنا به التاريخ الأدبى فى معظم الأحيان واللون الخاص من تفهم البنيان الشعرى الذى لم يأبه له تاريخ الأدب الا فى القلة النادرة والذى يعد حيويا ولازما أشد اللزوم للتذوق الفنى الحقيقى • ويحدد عنانى المشكلة النقدية كما يعرضها بروكس بقوله انها :

« ذات شقين : يتصل الأول بقيمة الدراسة التاريخية أى الامام بالعصر الذى كتبت فيه القصيدة من جميع النواحي وبخاصة النواحي اللغوية والفكرية والاجتماعية ، وقيمة هذا الامام فى تذوق القصيدة : أى اعدادنا اعدادا نفسيا خاصا لتفهم القوانين الفنية الخاصة بتلك الفترة الأدبية ، وتفهم القوانين النقدية التى يمكننا أن نطبقها فى اطمئنان على الانتاج الفنى لهذه الفترة •

ويتصل الشق الثانى بإمكان الاعتماد على قوانين مطلقة أساسية نستطيع أن نطبقها على أى انتاج فنى فى أى زمان ومكان دون التقيد بفترة معينة • وبكلمة التطبيق هنا لا نعنى

دراسة الوسائل الفنية الصغيرة التى تختلف من فترة الى فترة
ومن بلد الى آخر ومن شاعر الى شاعر بل ومن قصيدة الى
سواها - وانما نعى بها تلك الأسس الفنية العامة التى ما تكاد
تختلف فى حقيقتها منذ بدء الخليقة ولا تزال تعيش بيننا ويمكن
أن يكتب لها البقاء طالما وجد الجنس البشرى بأحاسيسه
وعقله - والتى تمكننا من تذوق هوميروس الآن كما تذوق
أيا من الشعراء المعاصرين ، أى تلك الأسس الفنية التى يشترك
فيها أقدم الفنانين وأحدثهم على حد سواء » •

وقد حسب بروكس الشق الأول من المشكلة برفضه تركيز
الاهتمام على التاريخ الأدبى للتصايد المطروحة للنقد والتحليل •
فهو فى نظره مجرد وسيلة قد نلجأ اليها اذا تعسر علينا فهم أمر
يتصل بتذوق النص مما يضطرنا الى التحقق منه • أما فيما عدا
هذا فان اهتمام الناقد يجب أن يوجه أساسا لدراسة الأبنية
الفنية والأسس الأدبية التى تتطور أو تتغير على مر العصور
دون أن يتغير جوهرها الفنى الذى كان ولا يزال العامل الأساسى
الذى يمكننا من تذوق الفن فى ماضيه وحاضره •

وأما الشق الثانى وهو الحكم على كل إنتاج فنى حسب
قوانين عصره فيرجع الى النظرية النسبية فى النقد والتى تقوم
على أسس الأحكام الذاتية فى الفن • وبروكس لا يعترف

بالأحكام الذاتية التي تجعل النقد مجرد خواطر شخصية
وتهويمات ذاتية من شأنها أن تبعد عن تحليل النص الأدبي
وتناوله بسنهيح موضوعي • والنتيجة الحتمية للأخذ بنظرية
النسبية النقدية هي أن تجد لكل قارئ ذوقا خاصا بقصيدة
معينة في وقت معين ومكان معين وحالة نفسية وطبيعية معينة
وهكذا • أي أنه لن توجد ثمة شئون فنية مشتركة بين البشر
يمكن أن تخصهم جميعا بغض النظر عن اختلاف الزمان
والمكان • • الخ • فأول عيوب النسبية النقدية أنها ترجع الحكم
الى الذات وتتصور أن الفرد هو المرجع الأول والأخير
فيما يختص بالأحكام الفنية •

والاختلاف في التذوق والاستيعاب والتأثر أمر طبيعي •
فمن المستحيل صب أذواق الناس وأمزجتهم في قوالب متشابهة •
لكن درجة الاختلاف هي القضية هنا • وهذه الدرجة يمكن
أن تضيق بقدر الامكان اذا ما تم التركيز على الأعمال الفنية
ذاتها وتحليلها حتى يصبح لدينا معيار موضوعي ملموس يمكن
أن يقربنا من هذا المستوى المثالي • وقد أثبتت التجارب النقدية
والسيكلوجية أنه على الرغم من الاختلافات الشخصية الطفيفة
التي لا تكاد تذكر ، فانه يمكن لأشخاص عاشوا في نفس المناخ
الفنى والثقافى أن يتذوقوا بنفس الدرجة عملا ما ، وأن تتقارب
أحكامهم الى حد مذهل •

ويتفق بروكس مع كل نقاد المدرسة الجديدة في أن المفارقة
 هي لغة الشعر الذى لا تقوم له قائمة بدونها . فاللغة الخالية من
 المفارقة لا يحتاجها سوى العالم ليعبر عن حقائقه ، أما الشاعر
 فلا يسكن أن يجسد الحقيقة التى يعبر عنها الا عن طريق المفارقة
 الشعرية التى تتولد من موقف شعورى يتضمن موقفا منقضا
 له وهو مع ذلك متسق معه ، أى يتكامل معه فى الوحدة الكبرى
 التى هي القصيدة . كما تنبع المفارقات الشعرية من الاستعمال
 الشعرى الخاص للألفاظ التى تكتسى فى سياقها اللحنى وتناج
 دلالاتها ومقابلة هذه الدلالات بعضها ببعض ، معانى جديدة
 متشابكة قد تتعارض وتتناقض فى الظاهر أو فى الباطن ولكنها
 فى النهاية تكون الموقف الشعرى الموحد الذى تطبعه القصيدة
 فى نفس القارئ . يقول بروكس :

« ان المفارقات تنبع من طبيعة لغة الشاعر ، فهى لغة تلعب
 فيها ظلال الدلالات دورا كبيرا بالقدر الذى تلعبه الدلالات
 المحددة . وأنا لا أعنى أن ظلال الدلالات هامة لأنها تزود اللغة
 بلون من الحواشى والأهداب — أى معانى خارجة عن المعنى
 الحقيقى الأسمى — ولكننى أعنى أن الشاعر لا يلجأ الى دلالات
 محددة على الإطلاق — مثلما يفعل العالم مثلا — فالشاعر (فى
 حدود معينة) يجب أن يصنع لغته الخاصة به ، ويبينها أثناء
 سيره فى القصيدة . ونحن نذكر أن ت.س. اليوت أشار الى

ذلك التغيير الدائم الطفيف في اللغة ، والكلمات التي ما تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة في الشعر . وهذا التغيير دائم ، أى أنه لا يمكن تحاشيه في القصيدة ، وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب . فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ ، أى أن يجمدها في حدود دلالاتها الخاصة ، أما الشاعر فيميل على النقيض من ذلك الى تفتيتها . إذ أن الألفاظ دائما ما تعدل من دلالات بعضها البعض وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية » .

ويفسر محمد عناني هذا المفهوم بقوله ان دلالات الألفاظ في القصيدة تتداخل ، واشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية ، وتكتسب من بعضها البعض اشعاعات جديدة مكونة معاني جديدة ما كانت لتتكون لو لم تجتمع على هذا النسق ، أو ينتظمها هذا البناء الخاص . وبذلك تعنى المفارقة اندماج الدلالات المتباينة في وحدة لا تمثلها سوى القصيدة . أى أنك اذا حاولت استخلاص المعنى العام لها وصياغته في ألفاظ أخرى مهما توخيت الدقة ، لخرجت بشيء مختلف تماما عما قصد اليه الشاعر الذى يبنى بقصيدته بناء خاصا ذا نمط معين من الاشعاعات اللفظية التى تنهدم توا لو تغير بناؤها ، أو اختلف النسق الذى انتظمت فيه على هذه الصورة . فقد نجد ألفاظا متناقضة أو متضادة تكون في القصيدة وحدة خاصة لا يمكن

استبدالها بسواها أو تغيير النمط الذي صبت فيه • بل إن الشاعر يستعين بالتراكيب الفنية الخاصة التي تتولد تحت ضغط احساسه الدقيق الغامض ، فتخرج الى الحياة غاصة بالدلالات المتشابكة ، والمعاني المتباينة المتداخلة ، وتكون الصورة - مهما بلغت من البساطة - مفعمة بمفارقات قد لا يدريها الشاعر نفسه • والمواقف المتناقضة لا يلغى أحدها الآخر ، بل إن أحدها في الحقيقة ليضيف بعدا ثانيا الى الموقف الشعوري الأصلي •

ويطول بنا الحديث عن كتاب محمد عناني « النقد التحليلي » • فبرغم صغر حجمه الا أنه يفجر قضايا نقدية لم تعرفها الساحة النقدية العربية من قبل • ولولا انشغال محمد عناني بالتدريس الجامعي ، والترجمة سواء من الانجليزية الى العربية أو العكس ، والتأليف المسرحي ، لكان من الممكن أن يثرى المكتبة العربية بدراسات قيمة في النقد الحديث سواء على مستوى التنظير أو التطبيق • ومع ذلك يظل كتابه « النقد التحليلي » ومقالات نقدية أخرى نشرها في الصحف والمجلات دليلا على أن الأرض الجديدة التي رعاها رشاد رشدي بريادته وجهده أثمرت ثمارا يانعة لم يعد من الممكن تجاهلها في حياتنا الأدبية والنقدية بصفة خاصة وحياتنا الثقافية والفكرية بصفة عامة •

(٣)

عبد العزيز حمودة وعلم الجمال

إذا كان سمير سرحان قد تناول في كتابه « النقد الموضوعي » ريادة ماثيو آرنولد لمدرسة النقد الحديث ، وإذا كان محمد عناني قد تناول في كتابه « النقد التحليلي » انجاز كلينت بروكس بصفتة أحد أعمدة هذه المدرسة ، فإن عبد العزيز حمودة في كتابه « علم الجمال والنقد الحديث » يتتبع بصمات بشدينو كروتشي على مدرسة النقد الحديث عن طريق دراسة النظرية الجمالية التي نادى بها . فقد ترك بصمات لا تمحى على وجه النقد الحديث . فلا زالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع واستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن ، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية ، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق

ومفهومهما عنده ، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعي والجمال الفني ، وفيما يختص بجمال التجربة الجمالية ونهايتها في حد ذاتها ، لازالت هذه الآراء تجد اصدااء قوية عميقة - ان لم تكن الأصوات الأساسية - عند معظم النقاد المحدثين . ولذلك لم يقتصر جهد عبد العزيز حموده على عرض آراء كروتشى فقط ، بل أصرى على تبنيها والكشف عنها فيها يكتبه النقاد المحدثون .

يقسم كروتشى المعرفة الانسانية في كتابه « نظرية الجمال » الى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، الأولى تأتي عن طريق الخيال والثانية عن طريق الفكر . الأولى تعتمد على الحدس والبديهة أما الثانية فعلى المنطق والمفهوم . وهذه المعرفة الحدسية الغامضة لا يمكن تفسيرها بالمعايير والمفاهيم المنطقية تفسيراً مطلقاً ونهائياً . صحيح أن هناك تداخلاً بين المعرفة الحدسية والمعرفة المنطقية ، لكن الحدس له وسائل الاستقبال الخاصة به . فالانطباعات التي تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية لا يصحبها مجهود عقلي أو فكري أو منطقي بالمفهوم التقليدي . فيمكن للمنطق أن يدخل في نطاق المعرفة الحدسية ولكن بشرط أن يتخلى عن مفهومه التقليدي الذي لا يعتمد على الحدس والبديهة . هنا يقتطف عبد العزيز حموده مقولة لكروتشى ذات دلالة عميقة :

« ان الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء • فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار الى حد بعيد ، بل ان الأفكار فى عمل فنى قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى، قد يستطيع بدوره أن يزخر الى حد التخمّة بالأوصاف والحدسيات • ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فان الأثر الكلى للعمل الفنى هو أنه حدس ، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم » •

وييلور عبد العزيز حموده الخط الممتد بين كروتشى ومدرسة النقد الحديث فيقول انه لم يمض على قول كروتشى بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشر عاما حتى كتب الناقد ريتشاردز فى كتابه « النقد التطبيقي » قائلا :

« يجب ألا ننسى أبدا ، على الرغم من أن هذا يحدث كثيرا ، أن الغاية فى الشعر تبرر الوسيلة ، ولا يستطيع التفاتنا الى الوسيلة أن يكون مثمرا الا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما اذا كانت الطريقة التى استخدمها بها الشاعر تساعدنا فى تعليل فشل الغاية » •

أى أن الوسيلة لا تنفصل عن الغاية كما لا ينفصل المضمون عن الشكل • ويحلل عبد العزيز حموده كلام ريتشاردز بأنه يعنى أن الكلمات فى حد ذاتها ، كأجزاء من مكونات العمل

الفنى ، لا تتمتع ، معزولة ، بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية . وعلى هذا الأساس ، فإننا اذا استبدلنا لفظ « الغاية » الذى يذكرنا بكلمة « عمل فنى » و « الوسيلة » بالأجزاء المكونة لهذا العمل الفنى لوجدنا أنه يتفق تماما مع كروثشى فى أن العمل الفنى ككل هو الذى يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذى يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الشكل . ويواصل عبد العزيز حموده تفسيره لنظرية ريتشاردز فيقول :

« وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول بأن هناك ما يسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات فى ذاتها ، منفصلة عن الكل ، تتمتع بصفات ثابتة ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات جميلة أو قبيحة ، رقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذى توجد فيه . فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أية كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية فى ذاتها من أكبر العوامل المؤدية الى فشل العمل الفنى لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانية من الد أعداء السحر . اللفظة فى ذاتها ليست قبيحة أو غير قبيحة ، جميلة أو غير جميلة ، ولكنها لفظة فقط ، مجرد لفظة لا تكشف عن شيء من هذه الصفات الا بعد دخولها فى عمل فنى يضمنى عليها ما شاء من صفات . ولو كان الأمر غير ذلك ، أى لو كانت

الألفاظ مستقلة في صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التي تدل (في ذاتها) على الحب والهيام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنية » .

ثم يستشهد عبد العزيز حموده بقول ريتشاردز بأن « كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذي تنظم فيه الكلمات معا . ولا يتحكم في الكلمات الا التطور التفصيلي للقصيدة ، لحظة بلحظة ، لا الموضوع حينما ننظر اليه منفصلا مجردا » . ولا يقتصر القول بتحكم الكل في قيمة الجزء على الألفاظ فقط ، بل يتعداه الى كل شيء يشل جزءا في العمل الفني . ففي الأصوات أيضا نجد أن العمل الفني هو الذي يحدد ، ككل ، قيمة الصوت كجزء فيه . فقد يكون صوت البومة مثلا ، أو فحيح الشعبان ، وهي أصوات بغضه الى الكثيرين من الناس في الواقع ، من أنجح الأصوات لابراز ما يريده الشاعر في صورة فنية ناجحة .

ويواصل عبد العزيز حموده نظريته التحليلية الشاملة فيقول انه كما يتحكم الكل في قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء في عمل فني ، فهو يتحكم أيضا في قيمة الأفكار كأجزاء في ذلك العمل الفني ، يتحكم في الأفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل

فنى - ويعود عبد العزيز حمودة للربط بين كروتشى ومدرسة النقد الحديث حين يقول انه بعد هذه المقولة بحوالى عشرين عاما جاء اليوت لينادى بنفس المفهوم فى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقيين أوضح فيها أن الفكرة الفلسفية التى تدخل الشعر تولد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر •

فالفكرة الفلسفية تتوقف عن أن تستمد حياتها ووجودها من مجال الفلسفة ، فى اللحظة التى تندمج فيها داخل العمل الفنى ، لأنها تصبح خاضعة لقوانين أخرى ، قوانين يضعها العمل الفنى ولا تخضع لمعايير المفهوم الفلسفى • ومدرسة النقد الحديث لا تنكر أبدا وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى ، لكن بشرط أن تخضع لقوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء عضوى فى عمل فنى • وفى هذا يستشهد عبد العزيز حمودة بمقولة كلينث بروكس : « ان القصيدة لا تعنى بل توجد » • وعلى هذا الأساس يصبح نشر القصيدة ضربا من البله • نستطيع أن نشر القصيدة لنفهم معناها ، ولكن يجب أن نتأكد تماما أننا فى هذا أبعد ما نكون عن القصيدة لأننا نبحث فى معناها النثرى تماما كما نبحث عن المعنى فى أى عمل فلسفى أو اقتصادى أو اجتماعى •

ويرى عبد العزيز حمودة أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبي ، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين • ففى منتصف القرن التاسع عشر نجد أن شاعرا مثل ادجار آلن بو قد أقلقه الى حد بعيد النظر الى العمل الفنى كشئ لا يمت الى الفن فى شئ • وكان بعض النقاد الانجليز قد اتهموه بأنه ينظر فى عدااء الى الاتجاه الذى ينادى بالبحث عن أهداف العمل الفنى ، ولذلك يقول فى مقالة له بعنوان « مبادئ الشعر » •

« اننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر الى أرواحنا ذاتها ، سوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس • ولا يستطيع أن يوجد عمل فنى أكثر هبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة هذه القصيدة فى حد ذاتها ، هذه القصيدة التى هى قصيدة ولا شئ أكثر من ذلك هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط » •

ويربط عبد العزيز حمودة بين ادجار آلن بو وكروتشى فى مجال النظر الى القصيدة كقصيدة والى الحدس كحدس ، ثم يضيف اعتراف بو المبكر بوجود الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية فى العمل الفنى • وهو فى هذا يتفق مع كروتشى فى ضرورة وجود هذه الأفكار والمفاهيم والقيم الأخلاقية فى

سياق جديد وتحت ضوء جديد وضمن دلالة جديدة وذلك على حد قول بو :

« لا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض العاطفة ، أو مفاهيم الواجب ، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطيع أن تدخل على القصيدة ، ولصالحها : لأنها قد تخدم الصدفة ، وبطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفني » *

ولذلك فمن حق الأديب أن يدخل ما شاء من أفكار ومفاهيم وقيم في عمله الأدبي لكن بشرط أن يكون واعيا بأن هذه الحقائق متى اندمجت في سياق عمله فإنها تصبح بطبيعتها الجديدة غير خاضعة لعوامل الإثبات الواقعي أو الفني ، لاعتبارات الصحة أو الزيف ، الصدق أو الكذب . ذلك أن زيفها أو صحتها باتفاقها أو اختلافها مع الواقع لا يتدخل في تقديرنا للعمل الفني الذي لا يعد صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه برغم أن هذا الواقع ذاته قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الفني ، ولكن العمل بعد اتمامه لا يحمل آثار ذلك الواقع ، وإن بقيت بعض هذه الآثار . يكون الكل الفني قد ابتلعها وهضمها وسرت عصارتها في عروقه بحيث يقطع صلتها نهائيا بالواقع *

ثم يتناول عبد العزيز حمودة قضية الشكل والمضمون من وجهة نظر كروتشي الذي يرفض تماما أن يكون الفن مضمونا

فقط ، أى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا . كذلك لا يمكن الفصل بين القدرة التعبيرية والحقيقة الجمالية ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هى العمل الفنى ، وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شئ غير الشكل . أما من وجهة نظر مدرسة النقد الحديث فان مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساسا ، فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب لأنهما فى النهاية كيان عضوى واحد . فالمضمون لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذى يجسده ، كما أن الشكل - فى حالة القصيدة مثلا - لا يعتبر ذا قيمة تذكر اذا فصل عن المضمون ، لأنه سيصبح مجرد ايقاعات وأصوات وألفاظ بلا دلالات أو معان . والشكل فى حد ذاته ليس غطاء خارجيا نسجه على مضمون معين . فهو اتساق داخلى وليس مجرد طبقة خارجية . ان الشكل والمضمون يسيران معا ، لا ينفصلان ، ليكونا الوحدة الفنية الكبرى وهى العمل الفنى الناجح . ولذلك فالمضمون ليس مجرد فكرة فلسفية مجردة كما أن الشكل ليس مجرد أمر شكلى بل جوهرى وحيوى لجسم العمل الفنى . كذلك فالمضمون فى ذاته لا يصبح مضمونا الا اذا اندمج وتفاعل داخل شكل فنى . فالتعبير هو الشكل ، والشاعر الذى ينقصه الشكل فى نظر كروتشى ، ينقصه كل شئ ، اذ تنقصه ذاته . أو على حد قوله : « ان الخامة الشعرية موجودة فى نفوس الكل . ولكن

التعبير ، التعبير فقط ، أو بعبارة أخرى ، الشكل هو الذى يخلق الشعراء » •

وهذا التعبير الفنى الكامل فى حد ذاته والذى هو العمل الفنى ذاته لابد أن يكون له وحدة يسميها كروتشى بالوحدة المبنية على التعدد أو الاختلاف ، بحكم أن كل تعبير هو فى حقيقته تركيب للمتبائيات ، صهر للكثير فى بوتقة واحدة • وهذه الوحدة الفنية تعنى أن اضافة أى شئ الى العمل الفنى بعد اكتماله أو حذفه منه لابد أن يؤدى اما الى انهيار العمل ككل أو خلق عمل جديد • فكل عمل فنى فى نظر كروتشى عبارة عن مجموعة من التأثيرات والانطباعات والايحاءات منظمة بطريقة خاصة ، وأى تغيير فى أى جزء أو عنصر من عناصر هذا النظام لابد أن ينتج عنه تغيير النظام كله ، تحطيمه أو خلق نظام جديد •

ويؤصل عبد العزيز حمودة هذه الفكرة عند أرسطو فيقول :

« وليس بجديد ما يقال عن تماسك الانطباعات فى عمل فنى واحد متماسك لا يقبل أى تغيير فى أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شئ جديد تماما • لقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب : « لما كانت القصة محاكاة لحدث ، فلا بد أن تكون

محاكاة لحدث واحد كلي ، تتصل أجزاءه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل ما يمكن أن يمسك أو يحذف دون أحداث تغيير محسوس لا يعتبر حقا جزءا من الكل » •

وهذه الوحدة الفنية للعمل لا تعنى عجز الناقد عن تحليله جزءا جزءا ، وعنصرا عنصرا ، ففي إمكانه القيام بهذه المهمة التحليلية بشرط ألا ينسى أبدا أنه يتناول عناصر ملتحمة في كل ونابعة منه ، عناصر تنصهر داخل بنية تمنحها أهميتها ومعناها ودلالاتها • وفي اللحظة التي يغفل فيها الناقد هذه الحقيقة أو يتجاهلها ، فإنه لا يصبح ناقدا فنيا بل يصبح ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو قل أى شيء عدا كونه ناقدا فنيا • ويصبح الفنان في نظره مصلحا اجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسى أو عقيدة دينية أو مذهب اقتصادى أو فكرة أخلاقية ، لأنه بمجرد أن يبدأ الناقد فى هذا النوع من التفكير فإنه يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى • ويضيف عبد العزيز حمودة الى هذا المفهوم قائلا :

« ان تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة

مباشرة يقوم بها قسيس أو شيخ : فأنا (فى عالم الواقع)
لا أستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية .
فاذا أوقفنا الجمال الفنى على الجمال الواقعى لابد أن يدخل فى
تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى دخلت فى تقديرنا
واستجابتنا للثانى ، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا
لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لا تنبع
منه هو ، ومنه هو فقط ، كعمل فنى .

ولو كان الجمال موجودا أساسا فى الأجزاء المكونة للعمل
فى الخامة نفسها قبل أن تتحول الى تجربة جمالية ، لأدى ذلك
الى قصور اللغة كلية ، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن
على الأكثر من نشأة الفن . فاللفظة الجميلة على هذا الأساس
جميلة ولا يمكن أن ترد الا فى سياق جميل ، والقيحة قبيحة
ولا يمكن أن ترد الا فى سياق قبيح ، والصورة الجميلة
أو القبيحة كذلك . بينما الحقيقة غير هذا تماما . فلفظة ما قد
تكون معبرة فى كل فنى وقد تكون غير معبرة فى كل فنى آخر !
وقد تكون الصورة جميلة فى عمل وقبيحة فى عمل آخر !
لأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلق تلك الصفات جميعها على
أجزاءه » .

ولذلك ترى مدرسة النقد الحديث الجمال في التعبير الصحيح الكامل والذي أكدته كروتشى في كتاباته الجمالية والنقدية ، وذلك بغض النظر عن مكانة الشيء المعبر عنه في الحياة ، سواء أكان جميلا أو قبيحا ، شعريا أو غير شعري . ولذلك يوضح كروتشى أن الجمال ليس حقيقة طبيعية ، فهو لا يرتبط بطبيعة الأشياء ، وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية . وبالتالي فإن مركز الجمال يكمن في داخل الفنان وليس خارجه ، مما يؤكد مصداقية المثل الانجليزى الذى يقول : « ان الجمال يقع في عيني الناظر » ، والمثل العربى : « والناس فيما يعشقون مذاهب » . ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو كائن في الواقع .

والحديث ذو شجون عن كتاب عبد العزيز حمودة « علم الجمال والنقد الحديث » ، وكان يمكن أن يكون مقدمة لانجازات نقدية أخرى تشرى الساحة الأدبية ، لكن مشاغل الحياة ومسئوليات المنصب ، مثل عمادة كلية آداب القاهرة ثم منصب المستشار الثقافى في سفارتنا بواشنطن ، استهلكت معظم الوقت الذى كان يمكن أن يكرس سواء للتنظير النقدى أو الابداع المسرحى . وهو نفس الوضع الذى لمسناه من قبل

في انجازات كل من سمير سرحان ومحمد عناني • وكان من
الممكن لثلاثتهم أن يكونوا كوكبة رائعة من فرسان النقد
الحديث ، وأن يضيئوا الخناق على دعاوى المدرسة البنيوية
وطقوسها الجوفاء التي قتلت بمعاييرها الصماء روح الابداع
في الأدب والفن ! لكن - للأسف - ليس كل ما يتمنى المرء
يدركه !

(٤)

ماهر شفيق فريد والنقد الحديث

يتناول ماهر شفيق فريد في كتابه «النقد الانجائزى الحديث» الصادر عام ١٩٧٠ أهم مدارس النقد الأدبى فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ مطلع هذا القرن . وهى فترة شهدت نشاطا نقديا منقطع النظير من حيث الوفرة والعمق . وعلى الرغم من أن ماهر شفيق فريد حاول بقدر امكانه التزامه الحياد فى عرضه لهذه المدارس المختلفة من جمالية ، ونفسية ، وايدولوجية ، وانطباعية ، واخلاقية ، وموضوعية تحليلية ، الا أنه عبر عن تعاطفه مع مدرسة النقد الحديث التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، وترفض تسخيرها لخدمة أية قضية ، سياسية أو اجتماعية أو خلقية ، مهما تكن نبيلة المرمى . فالشاعر ، كما يقول زوبرت

جريفز ، انما يتوجه بقربانه الى ربة الفن ، وليس
يعنيه ما قد يكون لهذا القربان من نتائج اجتماعية .

وقد أراد ماهر فريد أن يجعل من كتابه هذا مدخلا
للقارئ الى هذا الميدان الخصيب الذى يحثه على اعادة النظر
فى مفاهيمه للأدب والنقد . فالتحليل الوثيق للعمل الأدبى
ومحاولة انارته من الداخل هما ، عنده مهمة النقد الموضوعى
السليم . وكل ما خرج عن ذلك الى تحليل نفسية الكاتب ،
أو شرح الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى نشأ عمله فى
كنفها ، فانما يندرج فى باب علم النفس الأدبى ، أو سوسولوجيا
الأدب ، ولكنه لا يمكن أن يكون نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق
لهذه الكلمة .

ويرى ماهر فريد أن من أهم سمات النقد الحديث تلك
الثورة التى شنها بعض أعلامه على النظرة الرومانسية الى الأدب
والنقد وقوامها أن الأدب تعبير عن ذات الفنان ، وأن النقد
سجل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى . هذه النظرة التى نراها
منبثة فى ثنايا كتابات الرومانسيين الأوائل : وردزورث ،
وكولردج ، وشلى ، وبيرون ، وكيثس . لكننا لا نتفق مع
ماهر فريد فى اضافة اسمى ماثيو آرنولد وولتر باتر الى هؤلاء
الرومانسيين ، اذ أن آرنولد وباتر على وجه الخصوص كانا

من رواد مدرسة النقد الحديث التي نادت بأن الأدب ، والشعر بوجه خاص ، ليس تعبيراً عن شخصية الأديب ، ولا عن أحوال المجتمع وإنما هو خلق . حقاً أن العمل الفني قد يعكس ملامح من شخصية مبدعه ومن بيئته ، لكن وظيفة الفنان هي أن يحوّل هذه العناصر كلها إلى شيء جديد - هو العمل الفني المستقل بوجوده عن كل ما أسهم في صنعه ، تماماً كما يتمثل الجسم مواد غذائية مختلفة ويحوّلها إلى شيء جديد .

ويبدأ ماهر فريد بالتركيز على ت.أ. هيوم (١٨٨٣ - ١٩١٧) الذي يعتبره فيلسوف حركة النقد الحديث وواضع أساسها النظري . فقد سعى إلى استنقاذ القيم الكلاسيكية من غمرة الإهمال ، وشن حملة قاسية على النظرة الرومانسية إلى الحياة والفن ، تلك التي بدأها روسو . وتنبأ ببداية أحياء كلاسيكي جديد ، بعد أن أثبتت عاطفية روسو المتطرفة أفلاسها . ولكي تخلق هذا الفن الكلاسيكي الجديد ، يتعين علينا أن نرى الأشياء على حقيقتها ، وأن نزيل عن أعيننا الغشاوة التي أسدلها عليها الرومانسيون . ينبغي أن يعتمد الشاعر على العيني ، وتجنب المجردات ، والتحكم في مادته ، وعدم الانزلاق مع العواطف الهوجاء . وتتبع هذه النظرة من مفهوم أوسع نطاقاً عند هيوم ، فقد كان مفكراً دينياً ، معادياً للمذهب الإنساني ، يرى أن الإنسان ليس - كما يقول الإنسانيون -

كائنات لا متناهي القدرات والملكات وانما هو — فى أساسه — حيوان محدود ، لا يمكن أن يخرج منه شىء ذو قيمة ، الا بالنظام ، والمؤسسات ، والتزام القواعد •

ويرى ماهر فريد صدى لهذه النظرة فى كتابات ازرا باوند (١٨٨٥ — ١٩٧٢) ، الرجل الذى أسهم أكثر من أى شىء آخر فى زيادة الشعر الانجليزى الحديث ، وكان من أول ممارسيه ، مثلما كان هيوم من أول منظريه • فقد كتب فى كتابه « روح الرومانس » يقول ان الشعر نوع من الرياضيات المهمة التى تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والدوائر وما شابه ذلك وانما تزودنا بمعادلات للانفعالات الانسانية ، ودعا الى تجسيد المجردات والأفكار ، وروح العينية ، كما أوصى الشعراء بأن يستخدموا لغة الحياة ، وأن يخلقوا ايقاعات جديدة ، وأن يتخذوا من كل ما فى الحياة مادة لشعرهم ، وأن يتوخوا تقديم الصورة الشعرية الدقيقة ، بصلابة ووضوح ، وألا يقعوا تحت رحمة كل حالة نفسية يمرون بها • ان النوع الوحيد من العاطفة الايجابية التى تنفخ فيه الطاقة وتقويه ، وهى التى أبعد ما تكون عن الانفعالات اليومية المتسمة بالتطرف والاغراق فى العاطفية • ان نفور باوند واضح فى رفضه للميوعة العاطفية والمبالغة فى قيمة الانفعال الشخصى وبند كل معايير الشكل

وغياب العقل عن عملية الخلق ، وكلها صفات أدت بالشعر الانجليزى الى التدهور والوهن فى مطلع هذا القرن .

ثم جاءت س.اليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) ليوجه الى الرومانسية الضربة القاضية التى طرحتها أرضا على حد قول ماهر فريد . فقد جمع اليوت بين عقل هيوم الفلسفى ، وذوق باوند الفنى ، وتسكن من ارساء ما يعرف بالنظرية الموضوعية فى الشعر ، على نحو غير من نظرتنا الى الشعراء الرومانسيين وأبان عما فى عملهم من فجاجة ونواحى قصور . وهو ينطلق فى نقده من ايمانه بموضوعية الابداع الفنى ، وبأن ذهن الشاعر قد يكون معتمدا على خبراته اعتمادا كلياً أو جزئياً ، الا أنه كلما ازداد الفنان اكتمالا ، انفصل فيه الشخص الذى يعانى عن العقل الذى يبدع ، وازدادت قدرة ذهنه على انتخاب عناصره وتحويل انفعالاته أى مادته الأصلية الى شىء جديد . ذلك أن ذهن الشاعر ليس فى الحقيقة الا اء يختزن عددا لا حصر له من الأحاسيس والعبارات والصور ، ويستبقيها تاركا اياها كامنة فيه الى أن تتجمع الجزيئات التى يمكن لها أن تتحد ، وتخرج مزيجا جديدا .

وينتهى اليوت من ذلك الى أن الشعر ليس اطلاقا لسراح الانفعال وانما هو هروب من الانفعال . وأنه ليس تعبيرا عن

الشخصية وانما هو هروب من الشخصية • ولذلك نجده يهاجم تعريف وردزورث للشعر بأنه انفعال يسترجعه الشاعر في هدوء ، فيؤكد على أن الانفعال الذي يسترجعه الشاعر في هدوء ليس تعبيراً دقيقاً • فليست المسألة مسألة انفعال ، ولا استرجاع ، ولا هي - دون تحريف للمعنى - مسألة هدوء • انها مسألة تركيز ، وشئ جديد ينجم عن تركيز عدد كبير جداً من الخبرات التي قد لا تبدو للانسان العادى خبرات على الاطلاق • فلا يمكن أن ينتج فنان فنا عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة ، اذ أنه يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة من خلال تركيزه على عملية شبيهة تماماً بصنع آلة مقطرة ، أو صب ابريق ، أو صنع قائمة مائدة على حد قول اليوت نفسه •

والفنان - في نظر اليوت - صانع • وهناك عدد كبير من الناس يقدر التعبير عن انفعال صادق في الشعر ، وهناك عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التكنيكية • ولكن قليلين جداً هم الذين يتذوقون التعبير عن انفعال ذى دلالة ، انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من سيرة الشاعر • فالانفعال في الفن انفعال لا شخصى ، وليس في مقدور الشاعر أن يحقق هذه الموضوعية دون أن يتنازل عن نفسه تنازلاً تاماً للعمل الذي يتعين عليه أن يقوم به •

ويؤكد ماهر شفيق فريد على أن هذه الأسس كانت القاعدة التي أرسى عليها اليوت دعائم النظرية الموضوعية في الشعر والنقد على السواء ، وعلى أنه من معطف اليوت خرجت : ان قبولاً أو رفضاً ، أهم مدارس النقد الحديث وهي : مدرسة التحليل اللفظي ، ومدرسة النقد الأخلاقيين ، والنقاد الأمريكيين الجدد ، والنقاد النفسانيين والاجتماعيين . وهي المدارس التي تناولها ماهر فريد بالعرض والتحليل في كتابه « النقد الانجليزي الحديث » ، وان لم يخف ميله القوي لمدرسة النقد الحديث التي ترفع لواء القيم الموضوعية والجمالية والفنية .

أما مدرسة التحليل اللفظي التي يتزعمها ١٠٠١ ريتشاردز وتلميذه وليم ابسون فترى أن وظيفة النقد ينبغي أن تنحصر في فحص الكلمات على الصفحة بالترتيب الذي وضعها به الكاتب . ويستعين الناقد ، تحقيقاً لهذا الغرض ، باللغويات وعلم المعنى . ويرى ريتشاردز في كتابه « أصول النقد الأدبي » أن النقد الأدبي هو أساساً ، فرع من فروع علم النفس ، يعالج الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات التي يوصلها الفن . وعلى هذا الأساس العلمي أنشأ مدرسة في النقد التطبيقي ، تخلو من النزعات العاطفية الذاتية . والنقد - في نظره - محاولة للتمييز بين التجارب وتقويمها . ولا نستطيع أن نقوم بذلك بدون أن نفهم إلى حد ما طبيعة التجربة أو بدون أن تكون لدينا نظرية

في التقويم والتوصيل • والتجارب الجمالية تشبه الى حد بعيد الكثير من التجارب الأخرى ، وأهم ما يميزها عن غيرها هو ما يوجد بين مكوناتها من علاقات • فليست هذه التجارب الا تطويرا للتجارب العادية • انها أدق منها تركيبا وأكثر نظاما ، ولكنها ليست نوعا جديدا متميزا من التجارب •

ومنهج التحليل اللفظي أو الأسلوبى يثبت أن الكلمات في ذاتها ليست لها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها • ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التي توجد فيها • ولعل أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو في المجال والدقة والحرية التي تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات بين العناصر المختلفة التي تتألف منها تجربته • وإذا كان أول شيء يميز الشاعر هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية ، فإن ثاني مميزاته هو ما يمكن أن نسميه توازنه •

ويلقى ماهر شفيق فريد الضوء على كتيب ريتشاردز المسمى « العلم والشعر » والذي يسعى الى تطبيق المنهج العلمى على دراستنا للشعر ، والقضاء على ذيول المنهج الانطباعى ، الذى يؤمن مع أناتول فرانس بأن النقد ما هو سوى سياحة

تقوم بها روح الناقد بين روائع الأعمال الفنية • وفي هذا الكتيب يصف ريتشاردز التجربة الشعرية بأنها علامات تنطبع على شبكة العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات ، ثم تهيج معقدة للدوافع التي يتكون فرع منها من أفكار فيما تعنيه الألفاظ ، ويتكون الفرع الثانى من استجابة انفعالية تؤدي الى نمو المواقف ، أى التهيؤات للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لا يتم • وتيار هذه التجربة هو بمثابة عودة النزعات المضطربة الى حالة الاتزان لأن الشعر فى مقدوره أن ينقذنا ، لأنه وسيلة من الوسائل التي يمكننا بها أن نتغلب على الفوضى •

ويحدد ريتشاردز معنى الشعر الصادق بأنه هو وحده الذى يولد فى القارئ الذى يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل فى الحرارة والنبيل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه • ومهمة الشاعر هى أن يكسب مادة التجربة نظاما وتناسقا وتماسكا ومن ثم فهو لا يكتب الدوافع وإنما يحررها ويوفق بين بعضها والبعض الآخر • كما أن من مهمته أن يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة • وكمية الألفاظ التى فى متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء ، وإنما الذى يحدد مكانته الطريقة التى يستخدم بها هذه الألفاظ التى يشترط أن تكون نابعة من تجربة حقيقية وليس مصدرها

العادات الكلامية أو الرغبة في التأثير أو التصنع أو التقليد
أو غير ذلك من المحاولات الساذجة التي تحول بين معظم الناس
وبين إنتاج شعر جيد *

وبعد ذلك يتناول ماهر شفيق فريد بالدراسة والتحليل
الانجازات النقدية لكل من وليم امبسون ، وارفنج بايت ،
وبول المرمور ، وايفور وينترز ، وجورج أورويل ، وف. ر.
ليفينز ، وكينيث بروكس ، وروبرت بن وارن ، وجون كرو رانسم
ورونالد ديفدسون ، وميريل مور ، وآلن تيت ، وكينيث بيرك ،
وادموند ولسون ، وكونراد بوتر ايكن ، وفرانسيس أوتو
ماتيسين ، وفان ويك بروكس ، وليونيل تريلنج ، وألفريد كازن ،
وجوزيف وودكرتش ، وكارل جي شايبرو . وبذلك يغطي بكتابه
كل اتجاهات النقد الحديث من بداية القرن العشرين
وحتى الآن *

كذلك هناك من الانجازات النقدية المخلصة لماهر شفيق
فريد ما يمثل في ترجمته « مقالات مختارة » لاليوت في
جزئين : الأول يتناول فترة ١٩٢٩ - ١٩٤٤ والثاني ١٩٤٤ -
١٩٦٤ ، وهو عمل شبه موسوعي لم يستطع نشره حين انتهى
من ترجمته في أواخر عام ١٩٧٠ ، فاضطر الى كتابته على الآلة
الكتابة وطبعه في نسخ محدودة على الاستئسل . وصدر

الجزء الأول في يناير ١٩٧١ والثاني في الشهر الذي يليه • وقام بتسويقه بنفسه وتوزيعه على أصدقائه وزملائه في زهد وتواضع شديدين • وهو مرجع ضروري لكل دارس للنقد الحديث ورجو ألا يضل طريقه هذه المرة الى المطبعة حتى تعم الفائدة النقدية والعلمية على الدارسين والنقاد • فالمكتبة العربية في أشد الحاجة الى مثل هذه المراجع القيمة التي غيرت تاريخ النقد الأدبي في العالم كله •

قائمة المراجع

- رشاد رشدى : فن القصة القصيرة .
- رشاد رشدى : مذاهب النقد الأدبى .
- رشاد رشدى : ما هو الأدب .
- رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن .
- رشاد رشدى : فى الفن فى الحب فى الحياة .
- سمير سرحان : النقد الموضوعى .
- عبد العزيز حموده : علم الجمال والنقد الحديث .
- فايز اسكندر : النقد النفسى عند ١٠١ ريتشاردز .
- ماهر شفيق فريد : النقد الانجليزى الحديث .
- محمد محمد عنانى : النقد التحليلى .
- نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العنصرية .

نبيل راغب : ادباء القرن العشرين
(جزءان) .

نبيل راغب : موسوعة ادباء أمريكا
(جزءان) .

نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب .

نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى .

نبيل راغب : النقد الفنى

نبيل راغب : موسوعة الفكر الأدبى (جزءان) .

ملحق مختارات من كتب رشاد رشدي النقدية

مختارات من كتاب « ما هو الأدب »

تقديم

ان فهمنا لما هو الأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى .. فنحن نتطلب من الأعمال الأدبية أن تحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها .. ونحن نقيس هذه الأعمال بقيمة لا تمت للأدب بصلة .. والكثير من الكتب التى يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدبا على الإطلاق .

من أجل ذلك كتبت هذا المقال - لا لتعريف الأدب بل دفاعا عنه .

ان العوامل التى طمست ادراكنا للأدب قوية وكثيرة .. فالمادية العلمية التى نعيش فيها ، والنظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية التى تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له

تظير في التاريخ ، كل هذه قوى تهدد كيان الأدب ، وتستلزم
الدفاع عنه .

والأساس الذي يقوم عليه هذا الدفاع أن الأدب فن له
جميع خصائص الفنون الأخرى ، وليس مجرد أى كلام يدعو
الى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروى خبرا .

مايو سنة ١٩٦٠

رشاد رشدى

- ١ -

بلاغة العمل الأدبي

البلاغة في مفهومها القديم هي التعبير الصادق عن احساس صادق ، ولذلك نجد النقاد يربطون البلاغة بالأسلوب ويعثرون الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب . . .

ولقد ظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قام « النقد الجديد » The New Criticism ، بعد الحرب العالمية الأولى بقليل فغير مفهوم البلاغة كما غير المفهومات الأخرى للأدب والنقد - فنجدت . س . اليوت يكتب في سنة ١٩١٩ فيقول ان الفن ليس تعبيرا عن احساس صادق مهما بلغ الاحساس أو التعبير من الصدق ، كما أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفنان ، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركز جهده في خلق شيء محدد ، تماما

كما يصنع النجار الكرسي أو المهندس الآلة ، وكلما ازداد اتصال شخصيته عن عقله الخالق كلما زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن وعلى إحالتها الى شيء جديد وهو العمل الفني .

فالبلاغة - وفقا للنقد - الجديد - ليست في صدق الاحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب بل - كما يقول اليوت - في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذي يرغب في التعبير عنه - أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا (المعادل الموضوعي) ، استطاع أن يثير في القارئ الاحساس الذي يهدف الى اثارته .

والبلاغة في هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث - العمل الفني في ذاته ، والعمل الفني في علاقته بالفنان ، والعمل الفني في علاقته بالقارئ . أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد . أما من الناحية الثانية ، وهي علاقة الفنان بالعمل الفني ، فالخلق

الفنى ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو حالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية العملية الكيميائية ، فكلتاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد .

أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارئ ، فان البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شىء مجسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يشير، الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة . وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعى) انتقل الى القارئ كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه .

ويتفق الن تيت Allen Tate ، وهو من أكبر النقاد المعاصرين مع (اليوت) فى تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ، فالكاتب البليغ هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص - أى الجسم المحدد الذى يخلقه - مساوياً للمجرد - أى الاحساس الذى يبعث اثارته .

أما (جون كروورانسوم) John Crowe Ransom وهو
يعتبر أرسطو النقد الجديد - فله من البلاغة نظرية تعرف بنظرية
النسيج والتركيب ، وفي رأى (رانسوم) ، أن الأدب يتميز عن
العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففي أية نظرية علمية
تقوم الألفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام
للنظرية ، أما في العمل الأدبي فالمنطق العام لا قيمة له في ذاته
أو منفصلاً عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي لأن الأدب
لا يعتنى بالمعاني العامة أو المجردة كما يفعل العلم بل إن قيمته
في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعاني والاحساسات
بصورة مجسمة ، وعلى ذلك فالمعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى
من المعرفة التي يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص
لا بالمطلق المجرد ، فالبلاغة في أن يجعل الكاتب النسيج
والتركيب - أي الشكل والمعنى - وحدة لا يمكن أن تتجزأ .
وعلى ذلك يستحيل أن نروى القصة من جديد أو أن نلخص
القصة لأن معنى العمل الأدبي لا يمكن أن ينفصل عنه .

ومن مقاييس البلاغة في النقد الجديد التعبير غير المباشر ،
فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير زادت
بلاغته - ويرى كليانث بروكس Cleanth Brooks وهو من
أئمة النقاد المعاصرين - أن الكاتب البليغ لا يفصح عن

الاحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين
المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي - وهو لذلك يسمى
لغة الأدب بلغة المفارقة *

والتعبير عن الاحساس تعبيراً مباشراً في رأى (ليفيز)
F.R. Leavis الناقد المعاصر المعروف يذل على فشل
الكاتب في الخلق فشلاً يزجج في أسبابه الى عدم وجود
(المتبادل الموضوعي) الذي يقوم مقام الاحساس ، فالكاتب
لا يستطيع أن يخلق شيئاً معيناً له مميزاته الخاصة ، ومن ثم
فهو يفصح عن الاحساس مجرداً في ذاته ولذاته ، والبلاغة
في أن يجسم الكاتب الاحساس لا أن يخبرنا به *

ومن مقاييس البلاغة في النقد الجديد أيضاً ما أجمع النقاد
على تسميته بالمعنى الكلي للعمل الفني ، فمعنى القصيدة
أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها
منفرداً عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ،
ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسجها وتركيبها
والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر
المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور
والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار
والروى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض في

التعبير عن الاحساس الذى يريد الكاتب نقله الى القارىء .
وهى جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ،
ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها
الكاتب لذاتها . . . ولذلك لا يمكن أن نقيم عملا أدبيا على
أساس أن اللغة التى يستخدمها الكاتب لغة رصينة . أو أن
الأفكار التى يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التى
يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التى
ما تزال للأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ،
لأن اللغة مهما كانت رصينة فهى ليست هدفا ينشد لذاته وكذلك
الحال مع المشاعر والصور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز
للتعبير عن الاحساس وينبغى لكى يصل التعبير الى مرتبة
البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل كل يعادل الاحساس
معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالإبانة عن هذا الاحساس
دون الجزء الآخر .

ينبغى باختصار أن ندرك أن البلاغة لا تتوفر فى جزئيات
العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة الكاتب
على تجسيم الاحساس الذى يريد نقله فى وحدة موضوعية
محددة محسوسة تساهم جميع عناصرها فى التعبير عن الاحساس
فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير فى مجموعه ناقصا
مختلا .

واهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الفنى يفسر لنا
اجماع النقاد على أن البلاغة هى فى استعمال الرمز المعين بدلا
من المعنى المجرد ، والتلميح أو الإيحاء بدلا من التصريح ،
والتصوير بدلا من الاخبار .

وتصوير الاحساس أو الفكرة بدلا من الاخبار بها يعتبر
اليوم من المقومات الأساسية للبلاغة ، فلو أن أياجو قال انه
شريف وتارتوف قال انه منافق لما كان لأياجو أو تارتوف الأثر
الذى يتركه كل منهما فى أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر
لا شخصية لها معالمها الواضحة المعروفة . فليست البلاغة فى
سرد الفكرة بل فى ترجمتها الى شكل معين محدد . وفائدة
الحبكة القصصية أنها تمكن الكاتب من أن يضمن بدل أن يصرح
بما يريد قوله - وفى رأى « جون ديوى » الفيلسوف الأمريكى
المعروف أن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم
إذا ما عالج الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر
أو الكاتب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الاحساس فى نفوسنا ،
فهو بدلا من أن يصفه كما يفعل العالم يخلق ما من شأنه أن
يجعله حقيقة دونها بكثير الحقيقة العلمية .

ومن مقومات البلاغة فى مفهومها الجديد أن اللغة رمز ،
وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشذ لذاتها . على

أننا في الكتابات السقيمة العليلة نجد أن اللغة تشعرنا بأنها
السبب في الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب
في اللغة .

واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذي ترمز
اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير
أو احساس رجل مصرى في النصف الثانى من القرن العشرين
بلغه عربية فصيحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة في هذه الحالة
تولد الاحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة
أو من الأدب فى شيء .

ودرجة مطابقة الرمز لما يرمز اليه من المسائل التى يهتم
بها النقد الحديث ، فلكى تتوافر البلاغة فى العمل الفنى يجب
أن لا يزيد الرمز على الاحساس أو الاحساس على الرمز ،
فالنتيجة فى الحالة الأولى عاطفة مفتعلة سقيمة وفى الحالة الثانية
غموض وابهام .

ومن مفهوم البلاغة فى النقد الحديث أن العمل الفنى عالم
له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضوعى لاحساس معين
لا يمكن الحصول عليه فى غير العمل الفنى نفسه ، حتى الخبرات

التي كانت السبب في خلق العمل الفني تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه ، فزهرة البنفسج التي يصورها الشاعر في شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التي نراها في حديقة ما ، لأن البنفسج الذي يصفه الشاعر ليس الا رمزا من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أى رمز من الرموز الأخرى التي يستعملها الشاعر ، بل ان البنفسج والورد والياسمين وأى شئ آخر لايمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعي للاحساس الذي يريد نقله للقارئ ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب في موضوعيته ، اذ أن أى موضوع وأية لغة وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب في التعبير عنه .

وبالمثل يتضح لنا أن العمل الفني لايمكن أن يكون تعبيراً عن شخصية الفنان .. صحيح أنني أنظر بعيني الكاتب ، كما يقول الكاتب المعاصر (فورستر) - ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير .. وكلما تتبععت اشارته تضاءلت رؤيتى له .

ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج

عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذي كتبها ؟ ان جميع
الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا في هذا الاتجاه .. فنحن عندما
نقرأها تستغرق انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التي
تتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب
الذي كتبها •

- ٢ -

موضوعية الأدب

من الأفكار الشائعة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب ،
ولذلك نجد الكثيرين يقرأون حياة الكاتب والشعراء ليتفهموا
ما كتبوا وليروا الى أى مدى استطاعت كتاباتهم أن تكون
مرآة صادقة لحياتهم •

وهذا المفهوم للأدب من مخلفات المدرسة الرومانتيكية
وهو مفهوم خاطئ •

فلو أنك حاولت أن تجد فى مسرحية من مسرحيات
شكسبير مثل عطيل أو هاملت أو غيرهما تعبيراً واحداً عن
شخصية شكسبير لما نجحت فى ذلك • بل اننا بعد عدة قرون
من وفاة شكسبير وبعد آلاف الكتب التى كتبت عنه لا نعرف
بال تأكيد شيئاً كثيراً عن حياته • ولكن جهلنا هذا بحياته لم
ينتقص من تذوقنا لشعره وفهمنا له • وأستطيع أن أؤكد أننا

لو عرفنا عن حياته ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره وادراك قيسته مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق *

ومما لاشك فيه أن العمل الفني قد يعكس صورا من حياة الفنان ولكن هذا لا يعنى أنه تعبير عن حياة الفنان ، لأن شخصيته وتجاربه في الحياة ليست هي التي تحدد العمل الفني وتعطيه كيانه وانما الذي يحدد ذلك العمل هو عقله الخالق وتجاربه الفنية ، وعلى قدر نضوج هذا العقل الخالق وتمكن الفنان من فنه تكون قيمة العمل الفني *

فمن منا يستطيع أن يقول ان شخصية بهوفن وتجاربه في الحب هي التي شكلت موسيقاه وخلقتها بالصورة التي نعرفها أو أن موسيقى باخ مرآة لحياته ؟ اننا لا نسمع مثل هذا القول حتى من أقل الناس فهما للموسيقى أو نصيبا من الثقافة * كما أن أى موسيقار مهما علا شأنه أو قل لايمكن أن يرى في الموسيقى تعبيراً عن شخصيته ، وذلك لأن الموسيقى لا تروى قصة ولا تثبت رأياً ولا توضح فكرة ، لأن الموسيقى في الواقع لا تستعمل الكلمة بل اللحن ولذلك فهي أسعد حظاً من الأدب، اذ تنضح فيها فكرة الخلق أكثر من فكرة التعبير ، فهما كانت تجارب الموسيقار في الحياة فهو لا يستطيع أن يمسك بالقلم

ويروى لنا هذه التجارب كما هي في لحن موسيقى بل لا بد له لكي يخلق مثل هذا اللحن أن يترجم هذه التجارب الى رموز موسيقية تهدف الى غرض معين ولا بد له لكي يتحقق هذا الخلق من خبرة موسيقية شاملة ومن قدرة موسيقية معينة ، ولكن الأدب - كما قلت - أتعس حظا من الموسيقى لأن وسيلة الأداء فيه هي نفس وسيلة الأداء التي يستعملها الناس في التعبير ، ولذلك نجد أنه من السهل على من يعرف القراءة والكتابة أن يمسك بقلمه ويروى قصة غرامه أو يصور أيام طفولته ، ويعتقد أنه بذلك قد كتب قصة وخلق عملا فنيا لأنه صور الواقع وروى الحقيقة • ولكن مهما بلغ مثل ذلك الكاتب من الصدق والاخلاص في التعبير عن ذاتيته أو عن بيئته فهو في الواقع لم يخلق شيئا ، لأن الأدب مثل كل الفنون الأخرى خلق لا تعبير •

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته عالقة بأذهان الناس طوال الحركة الرومانتيكية الى أن جاء الفيلسوف الايطالي (بنديتو كروتشي) في أوائل هذا القرن فأثبت أن الأدب احساس ، وأن الخلق الأدبي يحتم أن ينتقل هذا الاحساس من الذاتية الى الموضوعية أو الشئئية ، فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه ، بل ملامح منظر أو شيء معين تتفاعل فيها

الظلال والألوان والنسب والأبعاد لتثير في النفس احساسا معيناً
يريد الفنان اثارته •

وجاءت • س • اليوت بعد ذلك فكتب في ١٩١٩ مقالاً
المعروف « بالتقاليد والنبوغ الفردي » وهو المقال الذي أرسى
نظرية موضوعية الأدب في النقد الحديث بحيث أصبحت جزءاً
لا يتجزأ من تفكير كل من يشتغل بالأدب والنقد في عصرنا
هذا • • ويعالج اليوت في هذا المقال موضوع الخلق الأدبي وهو
يصحح مفهومي أساسيين من مفهومات المدرسة الرومانتيكية
للأدب - أولهما أن الأدب تعبير عن المجتمع وثانيهما أن الأدب
تعبير عن الشخصية • • أما بالنسبة للمفهوم الأول فاليوت
لا ينكر أن العمل الأدبي قد يعكس بعض صور المجتمع ولكن
هذا لا يعني أن المجتمع يتدخل في الخلق الأدبي فيحدد شكله
أو قيمته أو معناه • • فالذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه كيانه
أولاً وقبل كل شيء هو الأدب نفسه - أي وعي الكاتب بالتقاليد
الأدبية والمأمه بالأعمال الأدبية التي سبقتة وعاصرتة • • فليس
مما يحدد العمل الأدبي أن الكاتب نشأ في عصر الملكة
« إليزابيث » تاريخياً بل فنياً - أي مدى وعي الكاتب بالتقاليد
الأدبية التي توارثها ، ولذلك كان من المستحيل أن ينشأ في
انجلترا في عهد الملكة إليزابيث كتاب للقصة القصيرة مثل تشيكوف

وهمنجواى لأن التقاليد الأدبية لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة فى ذلك الوقت ، كما كان من المستحيل أن ينشأ فى مصر كاتب روائى فى أواخر القرن التاسع عشر لأن هذا التقليد الأدبى لم يكن معروفا عندنا فى ذلك الوقت . على أنه قد أصبح من الممكن بعد ذلك وفى خلال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصة بعد أن أخذنا هذا التقليد عن الآداب الغربية ، وعلى قدر وعى كتابنا لتقاليد الكتابة القصصية ورسوخ هذه التقاليد فى التربة الأدبية المصرية تكون قيمة القصص التى يكتبونها كأعمال فنية لها المقومات المحددة المعروفة . ويخطئ كل من يظن أنه يستطيع كتابة القصة أو المسرحية مثلا دون وعى شامل دقيق للتقاليد القصصية والمسرحية والا كان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعلم شيئا عن إقامة الكبارى ببناء كوبرى على النيل أو أن تعهد الى نجار نشأ على التقاليد الفنية للأثاث الشرقى بصنع كرسى من طراز الملكة آن حقيقة أنه نجار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الأثاث الأوروبى ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسيا على الطراز الأوروبى فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأى حال من الأحوال من طراز الملكة آن . ولعل ذلك يفسر تعثر بعض كتابنا فى كتابة المسرحية أو القصة لأنهم رغم دراستهم للآداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدها الاستيعاب الكافى . وهم الى

جانب ذلك ما زالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب العربي
وهي تختلف كل الاختلاف عن تقاليد الآداب الأوروبية •

أما بالنسبة للمفهوم الرومانتيكي للأدب وهو أن الأدب
تعبير عن الشخصية فيتخذ منه اليوت موقفا محددًا • اذ يعتبر
اليوت عقل الكاتب وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا
خاصا. وبطرق لا يمكن التكهّن بها • فالعقل الخالق كالمؤثر
الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتحول الى مادة.
جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايدا ،
وكلما كان التغيير الذي يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره.
الشخصية أعظم وأتم دل ذلك على نضوج عقله الخالق ،
فالآدب ليس في اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس
تعبيرا عن الشخصية بل تحررا منها •• والكاتب لا يفتأ يتنازل
عن نفسه كما هي في اللحظة القائمة الى شيء أثمن منها وأقيم ،
ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما
مستمرا لشخصيته •

ونضوج العقل الخالق يصور لنا قصة النضال بين الكاتب
وبين ذاتيته فكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته دل ذلك
على قدرته الفنية •

لأن القدرة الفنية أو ال Technique هى التى تمكن الكاتب من أن يفصل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها *

والقدرة الفنية هى التى تمكن الاحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية وبذلك تجعل الخلق الفنى ممكناً ، فإن لم توجد القدرة الفنية أصبح الخلق تعبيراً عن الذات * كتب هـ.ج. ويلز H.G. Wells مرة يقول « اننى لا أهتم بما يسميه الكتاب القدرة الفنية ولذلك فقد أطلقت على نفسى لقب صحفى هروبا من هذه القدرة الفنية » *

وقد هرب ويلز بالفعل ، اختفى من الأدب بعد موته بفترة قصيرة *

فهما كانت أصالة الآراء التى ينادى بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جودة احساساته ، فهو بدون القدرة الفنية لا يستطيع الا أن يسير فى حيز ضيق هو حيز ذاتيته ، وهو فى ذلك الحيز لا يستطيع الخلق ، كل ما يستطيع أن يفعل هو أن يعبر عن ذاته ، والكاتب الذى لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافى لحمايته من ذاتيته يجد نفسه منساقاً الى التعبير عن هذه الذات حتى عندما لا يرغب فى التعبير عنها ، وعند ذلك يجد العسل الفنى الذى يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه *

لقد قلت في بدء كلامي ان الكثيرين من الناس يدرسون
حياة الكاتب ليروا الى أى مدى جاءت كتاباته صورة صادقة
لحياته .. أليس من الأجدر أن نحاول أن نعرف الى أى حد
استطاع الكاتب حماية فنه من ذاتيته ؟ .. فذلك واجب كل
فنان ان أهمله أو قصر فيه ضل الطريق الى الخلق الفنى السليم .



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
De Bibliotheca Alexandrina

- ٣ -

الأدب والحياة

من المفهومات الشائعة في وقتنا هذا أن العمل الأدبي يجب أن يكون صورة صادقة للحياة وأنه كلما كان الكاتب أميناً في تصويره للحياة ازدادت قدرته على الابداع . ولقد استولى هذا المفهوم على أذهان كثيرين من الكتاب والقراء حتى أصبح المقياس الوحيد الذى يزنون به قيمة العمل الأدبي ، فان جاء مطابقاً للحياة كان عظيماً والعكس ان لم يطابق الحياة . وشاعت مع ذلك المفهوم ألفاظ عديدة كالواقعية والطبيعية ، وافتن بعض من يشتغلون بالأدب والنقد في فهم هذه المصطلحات وابتكروا مصطلحات جديدة غريبة مثل الواقعية الزمانية والواقعية المكائنية الى آخره . فان كتب أحد الناس قصة يصور فيها الأحداث السياسية أو الاجتماعية التى حدثت في مصر في فترة من فترات تاريخنا الحديث كان ذلك وحده كافياً لأن يجعلها قصة عظيمة لأن كاتبها يتمتع بقسط كبير من الواقعية

الزمانية كما يسمونها ، ويكفى لنجاح أى كاتب اليوم أن يصور زقاقا أو حارة أو بائعة يرتقال وأن يعطى صورته عنوانا مثيرا ثم يعتبرها قصة تضارع ما كتب تشيكوف وتولستوى ، فهو قد رسم صورة للمجتمع الذى يعيش فيه وهو قد نزل من البرج العاجى الى الحارة والزقاق ليرسم هذه الصورة ، والعالم اليوم يعيش فى عصر الديمقراطية والشعبية ، والصورة التى رسمها صورة صادقة واقعية أمينة فلماذا لا يكون مثل هذا الكاتب عبقرىا مثل تشيكوف وتولستوى بل وأكثر من شكسبير الذى لم يصور الا حياة الأغنياء وبلاط الملوك والأمراء ؟ بل انه أكثر من كل هؤلاء الكتاب عبقرية لأنه استطاع أن يصور الحياة الشعبية تصويرا أميناً صادقا وهذه هى مهمة الأدب اليوم لأن الأدب يجب أن يصور الحياة ، والحياة التى تهم الآن هى الطبقات الشعبية !

وليس هذا رأى أو هذا اللون من التفكير قاصرا على الناشئة من الكتاب والنقاد فى مصر . فقد قرأت للأستاذ سلامه موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة ماكسيم جوركى ، لأن جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى أما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ، ولأن جوركى أصدق فى التعبير عن المجتمع

الذى نعيش فيه من شكسبير ، ولأن جوركى صور الشعب
بينما صور شكسبير بلاط الملوك والأمراء *

وللمرحوم الأستاذ سلامة موسى فضل كبير على النقد في
مصر وله لفتات كثيرة موفقة في الأدب والثقافة ولكنى أعتقد أن
التوفيق قد خانه في هذه اللفتة الأخيرة ، لأنها تنطوى على
فهم خاطئ لطبيعة العمل الفنى *

فأقول بأن العمل الأدبى يجب أن يكون صورة صادقة
للحياة يتضمن فروضا كثيرة أهمها وأخطرها في رأى اعتبار
الأدب معادلا للحياة بمعنى أنه بديل عنها ، فما دمنا نقيس قيمة
العمل الأدبى وقدره بمقدار مطابقته للحياة فلا بد أننا نفترض
أن العمل الأدبى معادل للحياة ، وأن الحياة معادلة للعمل الأدبى ،
فما تزودنا به الحياة من خبرات واحساسات وانفعالات لابد أن
يزودنا به العمل الأدبى وما يزودنا به العمل الأدبى تستطيع
الحياة أن تزودنا به كاملا غير منتقص ، وهذا الفهم المئادى
اللفنى يتضمن أخطارا عديدة ، فالخطورة الأولى هى في اعتبار
العمل الفنى من الكماليات فمادام يزودنا بما تستطيع الحياة
أن تزودنا به أمكننا الاستغناء عنه ، لأن الفن وفقا لهذا الفهم
ليس الا مجرد زينة ، فمادما نفترض أن الصورة أو القصة
لا هم لها الا أن تصور الحياة وأن تكون صادقة في هذا

التصوير فهي في أحسن الأحوال قطعة من الحياة محفوظة أو محنطة وإذا كان الجهد أو الوقت لا يتسع لعسيلة الحفظ أو التحنيط هذه أى عملية الخلق الفنى ، فلا ضرورة للصورة أو للقصة لأن الحياة موجودة وهى الأصل والأصل دائما يمكن الاستغناء به عن الصورة ، ولعل هذا يفسر ما يدعو اليه بعض الناس فى البلاد الجديدة فى مجال التقدم الصناعى من ضرورة الانصراف عن الاهتمام بالفنون والآداب لأنها — فى نظرهم — من الكماليات التى يمكن الاستغناء عنها ولو الى حين .

والخطورة الثانية لاعتبار العمل الأدبى مجرد صورة أمينة صادقة للحياة أى معادلا لها أو بديلا عنها فتتشأ من أن هذا الرأى يخلط بين الحياة والأدب خلطا أن دل على شىء فأنما يدل على جهل أصحابه بطبيعة العمل الفنى ومن ثم بقيمته ومهمته ، فالعمل الأدبى قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها ، وهو ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، ومن ثم كانت الحاجة الى الأدب وغيره من الفنون لا تقل عن الحاجة الى العلوم وغيرها من مناحى النشاط الإنسانى ، لأن كلا منهما له طبيعته الخاصة ومهمته التى ينفرد بأدائها .

قلت ان العمل الأدبى يصور الحياة ولكنه ليس صورة لها . . . فالعمل الأدبى لا يمكن أن يكون الا صورة لنفسه

فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ،
لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات
أو خبرات مطلقة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا
كما هو - كاملا محددًا - كما خلقه الفنان * وليس هناك
شك في أن الحياة هي الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبي كما
هي الأصل في كل شيء آخر ، ولكن عناصر الحياة بما فيها من
مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان العمل الأدبي لا تبقى
بعد عملية الخلق الفني كما كانت ، بل تمتزج امتزاجا من شأنه
أن يحيلها الى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره علينا عن نفس
هذه العناصر كما نعرفها في الحياة *

ولذلك فأى ادراك للعمل الأدبي على أنه مجرد ترجمة
للحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي نفسه لا بد وأن يكون
ادراكا خاطئا ، لأن الحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي بل
والتي كانت السبب في خلق العمل الأدبي ذاته لم تعد نفس
الحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبي *

ومن أهم الأسباب التي تحدو بالنقد الحديث الى الاعتقاد
بخطأ الرأي القائل بأن العمل الأدبي معادل للحياة أن الاحساس
الذي يزودنا به العمل الأدبي يختلف كل الاختلاف عن

الاحساس الذى تزودنا به الحياة ، والدليل على ذلك بسيط فلاحساس الذى تحصل عليه من قراءتك أو مشاهدتك لمسرحية (عطيل) مثلاً يختلف كل الاختلاف عن الاحساس الذى تزودك به الحياة مهما تشابهت ظروف الحياة مع ظروف وأحداث مسرحية عطيل ، وبالمثل فنحن نلتقى فى الحياة بالكثيرات من النساء أمثال (اما بوفارى) المرأة التى لم تكن راضية عن حياتها مع زوجها فحاولت أن تجد فى الحب وسيلة لاشباع رغباتها وتحقيق آمالها وأحلامها •• ونحن فى أغلب الأحيان نحترق هؤلاء النساء وقد تفرق بهن قليلاً فنستحل لهن الأعذار ولكن واحدة منهن مهما تشابهت ظروفها وظروف (اما بوفارى) لايمكن أن تترك فى نفوسنا نفس الأثر الذى تتركه رواية (فلوير) الخالدة (مدام بوفارى) • فلاحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالاحساسات التى تزودنا بها الحياة كما لا علاقة له بأى شئ خارج العمل الفنى نفسه ، بل أنك لو حاولت أن تنقل العمل الفنى بطريقة أو أخرى كأن تلخصه أو ترويه لأفقدته أثره •• لأنك بذلك تنقله من محيط الفن الى محيط الحياة •• فالعمل الفنى لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات بل السبب فى كيانه هو اثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شكل معين تنتظم فيه كل هذه العناصر ، فلو اختلف هذا الشكل انفرط

العقد وانعدم بذلك الأثر الفني لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة ♦

وهذا هو السبب في أن النقد الحديث لا يؤمن بتلخيص القصة أو القصيدة لتفهم معناها لأنك بذلك تخيلها من بناء يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد رمز يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه ، وبذلك تخرجها من محيط الفن الى محيط الحياة ♦

التقيت مرة بكاتب من كتابنا كنت قد نشرت قصة من قصصه فعاتبني بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصة التي نقدتها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون أى تغيير ، فكيف أقول انها غير واقعية ؟

قلت انى لا أشك لحظة في أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعنى أنها واقعية ♦ فكما قال أرسطو ♦♦ ليست الواقعية في أن تصور ما حدث ، بل ما يسكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها - بل حسب منطق الحياة في القصة نفسها ♦♦ وهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية ♦ فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة

للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب ، ولو أنك مثلاً قرأت سيرة (مارك أنتوني) في المؤرخ الرومانى (بلوتارخ) وقارنتها بمسرحية شكسبير (أنتونى وكليوباترة) لوجدت (بلوتارخ) يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير - وهو ينقل اليك خبر (أنتونى) أكمل مما ينقله شكسبير ، ولكنه مجرد خبر لم ينتظم فى شكل معين يثير احساسا معيناً ، عكس أنتونى فى مسرحية شكسبير التى يخضع فيها كل شىء بما فى ذلك حقائق الحياة والتاريخ للاحاساس المعين الذى ينفى شكسبير اثارته .. والقصة التى كتبها كانتها هى الأخرى مجرد خبر ، صادقة أمينة ، صورة صحيحة للحياة .. حدثت بالفعل ولكنها حدثت مرة واحدة ولن تتكرر ، تماماً مثل أحداث التاريخ .. ومثلها كثير من القصص التى نكتبها هذه الأيام - صور صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالاً فنية .. ومما لا شك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحياة والتقاليد الاجتماعية القائمة تصويراً دقيقاً مخلصاً .. ولكن هذا وحده لا يكفى لأن ينقلها من محيط الحياة الى محيط الفن فان تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية أهم للعمل الأدبى من التقاليد الاجتماعية ، والتقاليد الفنية هى التى تمكن

الكاتب من أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته في الحياة فيحيلها الى أعمال أدبية .. ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه ♦

وإذا كان هذا هو موقف النقد الحديث من العلاقة بين الأدب والحياة ، فهو لا يؤمن أيضا بالتفسير المادى أو التاريخى للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبى لعوامل خارجية عنه دخيلة عليه ♦ ♦ والحقيقة أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى ♦ ♦ أو هم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد ♦ ♦ واذ أنهم يعتبرون الأعمال الأدبية وثائق تاريخية يفسرون في ضوءها أحداث الماضى ♦ ♦ وما من كاتب خالق حاول متعمدا أن يصور عصره أو المجتمع الذى ينتمى اليه استطاع أن يعيش على هذا التصوير وحده أكثر من سنوات معدودات ♦ ♦ ولكن الذين يفسرون الأدب بهذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخبار ولذلك نجدهم ينادون بأن الأدب يجب أن يكون للحياة ♦

ومسألة الأدب للحياة من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأنها مبنية على فهم خاطيء لطبيعة العمل الأدبي •• فليس هناك في العمل الأدبي من فكرة أو موضوع أو خبر لذاته ، بل هناك وحدة مكتملة مستقلة تهدف الى غرض معين وتتعاون جميع عناصرها لبلوغ هذا الغرض •• وأدب الخبر أو الأدب للحياة يهتم بالموضوع أو بالخبر في ذاته وهو قد ينجح في نقل هذا الموضوع أو الخبر ولكنه لا يحقق غرضا فنيا - بل انه قد يفشل في كثير من الأحيان حتى في تصوير الحياة كما يريد أن يصورها •

في مسرحية (برنارد شو) القصيرة (رجل الأقدار) نابليون مازال ضابطا صغيرا في فندق ريفي بايطاليا وهو يريد مدادا أحمر - ويخبره صاحب الفندق بأن ليس عنده مدادا أحمر - ويأمر نابليون بقتل زوجته واحضار دمها بدلا من المداد ويعتذر صاحب الفندق بأنها أقوى منه •• ويقول ان عنده نبيذا أحمر يمكن استعماله كمدا •• ولكن نابليون يرفض لأن النبيذ غال ويصر على أن يقتل الفندقى زوجته ، ويحتج الفندقى قائلا ان دماء البشر عند قادة الحروب أرخص من النبيذ •• وكل هذا لأن برنارد شو يريد أن يدعو الى هذه الفكرة الأخيرة •

ان أدب الخبر أو أدب الدعاية أو الأدب للحياة لا يمكن
أن يؤدي خدمة للحياة لأنه لا يؤدي غرضاً فنياً •• وأفضل
منه كتب التاريخ والاقتصاد •

حقيقة ان العمل الأدبي لا يمكن أن ينشأ من لاشيء فهو
مثل كل مناحي النشاط الأخرى •• منشؤه الحياة •• ولكنه
— مثل كل بناء آخر — ان أحكم بنيانه عاش في خدمة الحياة
عشرات بل ومئات السنين •

- ٤ -

الشكل والموضوع

العلاقة بين الشكل والموضوع من المسائل التى يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأن هذه العلاقة قد أسىء فهمها بعد أن انتشر العلم وطفئت المقاييس العلمية على غيرها من المقاييس *

والعلم يهتم بالموضوع لا بالشكل ، ولذلك نجد الكثيرين يتطلبون من العمل الأدبى أن يزودنا بصادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية تماما كما يفعل العلم - أو كما يقول الناقد المعاصر (كنيث بيرك) Kenneth Burke نحن قد اعتدنا على أدب الخبر حتى أصبحنا نقرأ القصيدة أو القصة كما نقرأ الجريدة اليومية - لما تسدنا به من معلومات - وأصبحنا أيضا نقيم العمل الأدبى على قدر ما يحتوى من مادة جديدة - أى حسب موضوعه * حتى أن أحد الكتاب المعاصرين كتب مرة ينتقد رواية (جيمس جويس)

James Joyce المعروفة (يولييسيس) - وهى من الأعمال الأدبية الكبرى فى عصرنا الحديث - فقال ان المعلومات النفسية التى تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التى نحصل عليها من مؤلفات العالم النفساني المعروف (فرويد) *

وليس أدل على انحراف الذوق الفنى اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصة فى مصر ممن يقرأون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار .. ولا أحد ينكر أن موضوع الخبر فى نشرة الأخبار هام فى ذاته ولذاته ، أما فى الفن فموضوع الخبر فى القصة أو المسرحية لا قيمة له فى ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التى يؤديها .. خذ مثلاً خطاب مارك أنتونى فى مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » ، وهو الخطاب المعروف الذى يكرر فيه أنتونى عبارة (وبرتس رجل شريف) .. لو أن شكسبير بدل أن يجعل أنتونى ينطق بهذا الخطاب الذى يحاول فيه أن يصور بروتس بصورة الخائن ليثير الجماهير عليه - جعل أنتونى يتحرى الحقيقة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلاً من أن يكرر عبارة (وبرتس رجل شريف) تكرر لا يضيف شيئاً جديداً الى معرفتنا

بيروتس - زودنا بحقائق أكيدة ومعلومات جديدة عن شخصية
 بيروتس وحللها تحليلًا كاملاً * * أو أن شكسبير فعل هذا
 لما كان لخطاب ألتوني الأثر الذي يحدثه في نفوسنا من إثارة
 الشفقة على قيصر والحق على بيروتس ، حقيقة أن فهمنا لبيروتس
 سيكون أشمل وأعمق وأدراكنا للعوامل التي دفعته إلى اغتيال
 قيصر سيكون أتم - ولكن هذا لن يضيف شيئًا للمرحية ،
 بل في الغالب أن المرحية ستتوقف كسرحية إلى أن ينتهي
 ألتوني من سرد المعلومات التي جمعها عن بيروتس * * فهذه
 المعلومات تزيدنا علمًا بالتاريخ ولكنها لا تحقق الغرض الفني
 الذي من أجله كتب شكسبير خطاب مارك ألتوني المعروف *

والأمثلة غير ذلك كثيرة ، وكلها تشير إلى أن الموضوع
 في العمل الأدبي لا يمكن أن يكون هامًا في ذاته ولذاته بل
 يكتسب أهميته من الغرض الذي يسعى الكاتب إلى تحقيقه -
 وهو على الدوام إثارة إحساس معين في نفس القارئ * * ففي
 العصر الذي ازدهرت فيه الدراما عند الإغريق - عصر إيسكس
 وبروبيديز وسوفوكليس - لم تكن موضوعات التراجيديات
 التي كتبها هؤلاء الكتاب جديدة أو مبتكرة - فهم قد صاغوا
 مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المسألوفة لدى العامة والمثقفين

من أبناء ذلك العصر ، فالدراما الاغريقية لم تستمد قيمتها
أو معناها من الخبر أو الموضوع الذى تعرض له •

ومسرحيات شكسبير هى الأخرى قد استعار الشاعر
مادتها من الأساطير والقصص المعروفة فى زمانه فالخبر فيها
ليس بالجديد ولا يمكن أن يكون هاما فى ذاته ، بل يستمد
أهميته وكيانه نفسه من تضامنه مع غيره من الأخبار لتحقيق
غرض معين •• وهكذا الحال مع جميع الأخبار وجميع الخبرات
مهما كانت أصيلة أو جديدة •

فالخبرة فى ذاتها ولذاتها مجرد خبر - وهى قد تزيد من
علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لا يمكن أن تكون لها الوظيفة
الفنية التى تؤدّيها الخبرة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق
غرض معين •• واستخدام الخبر أو الخبرة لتحقيق غرض معين
هو ما نسميه اليوم بالشكل •• وهذا هو الفرق بين
سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، فالأولى من اختصاص
العالم والثانية من اختصاص الفنان •

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل
يتضمن التمييز بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية - فالحقيقة
الفنية ليست فى استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهما
كانت قيمة هذه المعلومات بل فى استخدام رمز أو نمط أو شكل

معين لاثارة احساس معين في النفس ♦♦ وهذا هو السبب في أن الموسيقى مثلا تحتل التكرار أكثر من الأدب لأن الموسيقى بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وأكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل ♦

وللناقد المعروف (ريتشاردز) James Joyce نظرية في سيكولوجية الشكل يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي الملائم لها فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف في سبيله فيتشتت المجهود ♦♦ ويرى (ريتشاردز) أن الأدب يزود الانسان بسنن يعوضه عن هذا التعبير العملي لنزعاته فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة في الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال - وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التي يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة لفظة (قيمة) وعرفها بأنها القدرة على ارضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة ، فالشاعر في رأيه ، يستطيع أن ينال هذه القيمة كلما استطاع أن يخلق في نفس القارئ حالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التي قد لا تتاح لنا للتعبير عن هذه النزعات تعبيرا

عمليا .. ومثل هذه الحالات التى تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديدا يسميها ريتشاردز « بالاتجاهات » فما هى بالضبط القيمة الشعرية التى تنتج هذه الاتجاهات ، أو كيف يتاح للشاعر أن يقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟

إن هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة استخداما معينا فى إطار أو شكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارئ حالته هو الذهنية ، وهى حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فإذا ما انتقلت الى القارئ انتقلت معها التوازن والانسجام الى قوى نفسه فشفى منها ما كان عليلا أو مختلا .

فالشعر إذن ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهاز العصبى فيهدىء ما قد يكون به من اضطرابات ويساعد اختلاجات النفس المقلقلة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة .. وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضوع فى ذاته بل

غن طريق الشكّل الذى تتخذه الخبرة في نفس الفنان وهو
الشكل الذى ينتقل للقارئ عن طريق العمل الفنى •

ولأن العمل الأدبى يستمد كيانه من استعمال الخبرة في
شكل معين فالنقد الأدبى الحديث لا يؤمن بنشر الشعر لشرحه ،
أو بتلخيص القصة لنقل فحواها الى القارئ ، اذ أنك بهذا
تهدم الكيان الذى تستمد منه القصة أو القصيدة معناها لأن
هذا المعنى لا يتأتى الا بالشكل المحدد الذى صاغ به الشاعر
القصيدة أو الكاتب القصة - خذ مثلاً قصة فلوير الخالدة
(مدام بوفارى) لو أنك حاولت أن ترويها لفقدت الكثير من
أثرها بل لربما أحدثت فى النفس أثراً مضاداً لما تحدثه
قراءة القصة كما كتبها (فلوير) •• وهذه المقطوعة التى
اقتبسها من قصيدة الشاعر المعاصر (لوى ماكنيس) :

لم أولد بعد فاستمع الى

لا تدع الخفافش أو الفأر أو الفاقم

أو الغول يدنو منى •

لم أولد بعد - فواسنى وطمننى

فانى أخاف الجنس البشرى - وأخشى

أن يحيطنى بحوائط عالية

وبمخدرات قوية يُخدرنى - وبكاذيب مخكمة يضلّلنى *

وفوق الباسطات يصبّبنى - وفى بحور من الدم يغسلنى **

١٩٤١

لو أنك حاولت أن تلخص الفكرة أو الموضوع فى هذه المقطوعة لجاءت فكرة عادية بل ربما تكون مضحكة ** فمن يستطيع أن يتصور أن طفلا لم يولد بعد يرحو حمايته من العالم ** وحتى لو أنك تقبلت هذه الفكرة واعتبرتها فكرة أصيلة مبتكرة ** فلن يكون لها نفس الأثر الذى تحدثه المقطوعة والقصيدة كلها فى نفسك *

لذلك كان من العبث أن تبحث عن المعنى العام لقصة من القصص أو أن تتطلب من كاتبها فلسفة معينة أو أن تلومه لأنه لم يحل مشكلة اجتماعية ما *** فأنت فى جميع هذه الأحوال تتجاهل القصة وتكر وجودها كعمل أدبى له كيانه الذى يعتمد على العلاقات التى تقوم بين عناصره وتفاصيله المختلفة ، وأنت فى جميع الأحوال أيضا تحاول أن تفصل الموضوع عن الشكل وهو الأمر الذى لا يتأتى فى العمل الفنى المتكامل *

ان الموضوع يمكن أن يقوم منفصلا عن الشكل ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون عملا فنيا - بل - كما سبق أن قلت - مجرد خبر مثل الأخبار التى نقرأها فى الجرائد أو المعلومات

التي نحصل عليها من كتب التاريخ والاجتماع .. على أن الشكل لا يمكن أن يقوم منفصلا عن الموضوع لأن الشكل هو استخدام الخبر أو الموضوع لتحقيق غرض معين .. ولذلك فإن النقد الحديث لا يفصل بين الشكل والموضوع لأنه يعتبر العمل الأدبي كائنا حيا .. ومثل كل كائن حي آخر لا يمكن أن نشطره شطرين .

والكاتب لا يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل أو في الشكل منفصلا عن الموضوع ، فإن فعل جاءت كتاباته سقيمة عليية .. والكاتب الذي يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل بالخبر لذاته أكثر من اهتمامه به كوسيلة لتحقيق غرض معين - ومثل هذا الكاتب نسميه عادة كاتباً صاحب فكرة .. وهو قد ينجح في نقل فكرته كما يفعل العالم أو المؤرخ ولكنه يفشل إذا قيس بغيره من الكتاب ممن لا يفصلون بين الموضوع والشكل .. ويكفى لتوضيح ذلك أن نقارن بين برناردشو وشكسبير ، فمما لاشك فيه أن برناردشو قد عالج موضوعات جديدة وأفكاراً مبتكرة في مسرحياته أكثر بكثير مما عالج شكسبير غير أن « شو » كان يهتم بهذه الموضوعات والأفكار لذاتها أكثر من اهتمامه بها كوسيلة لتحقيق هدف فني معين - وهو في ذلك يتخذ من الفن تعبيراً مباشراً عن ذاتيته - ولذلك

بعد بضع سنوات من موته بل وفي حياته زالت الجدة عن الكثير من موضوعاته وأفكاره وتناقضت تبعا لذلك أهمية « شو » وبدأت الناس تنصرف عن قراءة مسرحياته وتمثيلها .. في حين أن شكسبير مازال يمثل على جميع مسارح العالم بما في ذلك المسرح السوفييتي الذي توفر على دراسته أكثر بكثير مما توفر على دراسة شو رغم ما ينسب أحيانا الى شكسبير من رجعية وما ينسب الى شو من أفكار تقدمية - لأن شخصية الفنان ومعتقداته وخبراته الذاتية لا تهم قدر ما تهم قدرته على استخدام هذه الخبرات لتحقيق غرض فني معين *

والكاتب الذي يفكر في الشكل منفصلا عن الموضوع هو أيضا لا يحقق رسالته الفنية تمام التحقيق إذ أنه يعتبر الشكل قالباً جامدا تصب فيه الاحساسات بدلا من أن يعتبره جزءا لا يتجزأ منها بل ويتشكل بها .. ومثل هذا الكاتب أيضا - في تحيزه لشكل معين لا يتلاءم مع طبيعة الموضوع - إنما يتخذ من الفن تعبيراً مباشرا عن ذاتيته .. ومن أمثلة ذلك الكاتب الذي يعالج واقع حياتنا المصرية بأسلوب عربي قديم لأنه يميل شخصيا الى هذا الأسلوب .. فهما كان احساس مثل ذلك الكاتب بالواقع ومهما كان مدى وعيه له ، فإن نقله لهذا الوعي ولهذا الاحساس لابد أن يكون ناقصا مبتورا ،

لأنه فرض على الموضوع شكلا بعيدا كل البعد عنه ..
والموضوع هو الذى يحدد الشكل وبالتالي فالشكل هو الذى
يكيف الموضوع ويحيله. من خبرة عادية الى خبرة فنية *

والنقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته
من موضوعه أو من شكله منفصلا - بل من تفاعل الكاتب مع
الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية
مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب *

مختارات من كتاب (فن القصة القصيرة)

- ١ -

القصة القصيرة

القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل بل هي لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة .

وقبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدة محاولات لكتابة القصص القصيرة - ولكنها كانت قصصا قصيرة من ناحية الحجم فقط لا من ناحية الشكل - ولقد قامت أولى هذه المحاولات في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقون عليها اسم « مصنع الأكاذيب » اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار .. وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخرج أو تقص كثير من النوادر

الطريقة عن رجال ونساء إيطاليا — وعن البابا نفسه مما دعا
الكثيرين من الأمالي الى التردد على هذه الندوات حتى
لا يهزأ بهم في غيتهم •

وكان من أكثر رواد « مصنع الأكاذيب » مثابة وأخصبهم
خيالا رجل غريب الأطوار اسمه « بوتشيو » اشتغل نصف
حياته سكرتيرا للبابا — تزوج وهو في السبعين فتاة في
الخامسة عشرة وبدأ بهذا الزواج حياته الأدبية فدون النوادر
التي قصها وسمعا في مصنع الأكاذيب فأعطاها بذلك شكلا
أديا سماه « الفاشيتيا » تداولته بعده أجيال عديدة من الكتاب
ومن أمثلة الفاشيتيا القصة التالية من قصص « بوتشيو »
أثقلها كما هي :

« كنت في جمع من الأصدقاء تتناقش فيما يجب أن يوقع
من عقوبات على الزوجات الخائنات فقال صديقنا (سالوناتي)
أن أفضل عقاب — في رأيه — ما هدد به رجل من بولونيا زوجته
فلما سألناه عن هذا العقاب قال :

كان لي صديق من بولونيا محترم بين أصدقائه إلا أن
زوجه كانت سخية جواة مع الرجال حتى أنها تعطفت على مرة
أو مرتين في حياتها • ففي ليلة من الليالي ذهبت الى منزل صديقي
فسمعتة يتشاجر مع زوجته ، كان يؤنبها على خياناتها المتكررة ،
وكانت هي مثل غيرها من النساء في هذه الأحوال تنكر كل

شيء ، وأخيرا صاح الزوج في صوت مرتفع « جيوفانا -
 جيوفانا - انى لن أضربك ولن أشهر بك ولكنى قد عزمت على
 أمر أنتقم به لنفسى وهو أن أعيش معك وأجعلك تلدين طفلا
 بعد نفل الى أن يمتلىء البيت بالأطفال ثم أترك البيت
 وأهجرى » •• وضحكنا جميعا لهذا النوع الغريب من العقاب
 الذى أراد به الزوج الغبى أن ينتقم لشرفه من خيانات زوجته ••

لقد كانت هذه القصة جديدة مختلفة عما سبقها من القصص
 الغريبة اذ اعتادت هذه الأخيرة أن تختار شخوصها من بين
 الأبطال أو الحيوانات. كما كانت تستهدف دائما قصدا دينيا
 أو خلقيا •• أما قصة « انتقام الزوج » وغيرها من القصص
 التى نشأت فى « مصنع الأكاذيب » فقد كانت بسيطة التعبير ،
 تختار أشخاصها من بين الأفراد العاديين وتستهدف التسلية •
 وكل هذه الصفات من صفات القصة القصيرة كما نعرفها
 اليوم •

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضا فى القرن الرابع عشر
 فى إيطاليا وقام بها « جيوفانى بوكاتشيو » صاحب « قصص
 الديكامرون » أو « المائة قصة » بعد أن اجتاح الطاعون
 بلدته فلورنس فتخيل أن جماعة من الرجال والنساء ممن أبقي
 عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجرا بساظر الموت والدمار

فيها وذهبوا الى قصر أحدهم في الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا آلامهم بأن يقص كل منهم على صاحبه قصة من القصص .

وكانت سهرات « بوكاتشيرو » وأصحابه طويلة متصلة تختلف عن الندوات التي كانت تعقد « بمصنع الأكاذيب » والتي لم تكن تستغرق الا ساعات قليلة ولذلك جاءت القصص التي كتبها « بوكاتشيرو » وسمّاها « النوفلا » أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب والمعروفة باسم « الفاشيتيا » . ولكن ليس هذا هو الفرق الوحيد فرغم أن كلا من النوعين كان ينقل خبرا معيناً عن بعض الأفراد ممن لهم وجود في الحقيقة أو في خيال الكاتب ، الا أن رواية الخبر في « النوفلا » كانت تلقى من العناية قدرا أوفر بكثير مما كانت تلقاه في « الفاشيتيا » . ولعل هذا هو السبب الذي من أجله عاشت (قصص الديكامرون) وتداولتها الأجيال واقتبس منها الشعراء والكتاب في كل زمان .

في قصة من هذه القصص يشير « بوكاتشيرو » الى فن العناية برواية الخبر فيقص علينا قصة سيّدة من سيدات روما كانت تنتقل من بلد الى آخر سيرا على الأقدام وبصحبتها جماعة من الناس ، وفي يوم من الأيام كان يبدو على السيّدة الأعياء

والتعب فتقدم إليها أحد أصحابها يقترح أن يقص عليها قصة طريفة تقطع بها الوقت فلا تشعر بمتاعب السير بل تحس وكأنها تمتطي صهوة جواد يقطع بها الأرض في سرعة وسرت السيدة لهذا الاقتراح ثم بدأ صاحبها قصته وكانت قصة شائقة في موضوعها ولكن الرجل كان يكرر نفس الكلمة ونفس المعنى مرات كثيرة كما كان يخلط بين أسماء الأشخاص في القصة بل ويتوقف أحيانا ليعتذر عن خطأ قد ارتكبه ، ثم يعود الى الحديث فتشابه عليه الموضوعات حتى أصبح لا يعرف كيف يصل بقصته الى نهايتها *

فلما رأت السيدة ذلك التفتت اليه وقالت « آسفة يا سيدى » لأن جوادك يسير سيرا خشنا ، فأرجو أن تسمح لى بالنزول عن ظهره *

ولكن جواد « بوكاتشيرو » كان على عكس ذلك يسير سيرا هادئا منتظما لا تكاد تحس بحركته ، فهو يعطيك الخبر في كثير من الأناة والتفصيل والعناية ، وهو يسير بك في طريق محهد قصير كل ما فيه يدخل السرور الى النفس ، ففي القصة يسميها « بوكاتشيرو » (انتصار المرأة) يروى لنا قصة زوج غنى غيور مازال يتشكك في زوجته حتى دفعها الى خيائه ، فصارت تشجعه على شرب الخمر الى أن يفقد الوعي ثم تذهب

للقاء عشيقها ، ولكن الزوج يكتشف الحقيقة بعد قليل فيغافل زوجته في ليلة من الليالي ويمتنع عن الشرب ثم يتظاهر بالنوم حتى اذا خرجت المرأة للقاء عشيقها قام هو فأوصد الباب بالمفتاح ثم جلس الى جانب النافذة ينتظر عودتها ، وتعود الزوجة بعد منتصف الليل ، ولكن الزوج يأبى أن يفتح لها الباب رغم توسلاتها الكثيرة * وتخشى المرأة أن يستيقظ الجيران ويروها في هذا الموقف المخجل ، فتفكر في حيلة ، ثم ما تلبث أن تلتقط حجرا كبيرا من الأرض وتقسم لزوجها أنها سترمي بنفسها في البئر التي تقع خارج البوابة ، ثم تقذف الحجر في الماء وتختبئ خلف الباب * ويسمع الزوج صوت ارتطام الحجر بماء البئر فيأخذ الدلو والحبل ويهرع الى انقاذ زوجته ، ولكن ما أن ترى الزوجة زوجها يندفع الى البئر حتى تسرع الى داخل البيت وتقف الباب وراءها ثم تأخذ مكانها الى جانب النافذة وتصيح في زوجها قائلة :

— كان الأجدر بك أن تعود الى بيتك مبكرا بدل أن تحتسى الخمر الى ما بعد منتصف الليل *

ويعلم الزوج أن زوجته قد غررت به فيتوسل اليها أن تسمح له بالدخول ولكنها ترفض فيغضب وتغضب هي أيضا

ويحتدم بينهما النقاش ويرتفع صوتها وصوته ويستيقظ الجيران ويسألونها ما الخبر فتبكي وتقول :

بـ ان هذا الزوج الظالم يتركنى وحدى كل ليلة ، ويذهب يحتسى الخمر فى الحانات ولا يعود الا قبل منتصف الليل ، وقد صبرت على هذه الحال يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر ولكن لكل شىء نهاية ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته فيخجل من نفسه وربما يفيد هذا الخجل فيتغير سلوكه فى المستقبل .

ويقص عليهم الزوج القصة الحقيقية ولكن الزوجة تبكى وتقول :

بـ تصوروا أى نوع من الرجال قد بليت به ، بل تصوروا لو أننى كنت مكانه فى الشارع وكان هو مكانى فى البيت أغلب ظنى أنكم كنتم تصدقون ما قاله عنى ، ولكن الحمد لله أن الأمر عكس ما هيا له الخمر أن يقول .

ويؤنب الجيران الزوج على اتهامه لزوجته بالخيانة وينتقل الخبر من بيت الى بيت حتى يصل الى أهل زوجته ، وينتهى الأمر بشجار يؤدي الى ضرب الزوج ضربا شديدا والتجاء الزوجة الى بيت أهلها .

ويعيش الزوج في البيت وحده وتمضى الأيام فتضجره الوحدة ويذهب يرجو أصدقاءه في أن يصلحوا بينه وبين زوجته ، ويتم الصلح أخيرا بعد أن يقسم الزوج على أنه قد أقلم عن الغيرة ، وبعد أن يعد بأن يسمح لزوجته بأن تفعل ما تشاء على شرط أن تتصرف بحكمة وروية • وينهى « بوكاتشيو » قصته في تهكم فيقول :

— وهكذا ساد السلام مرة أخرى بين الرجل وامرأته رغم ما لحقه من أضرار • فلتقل معنى أيها القارئ : يحيا الحب ! والموت للحرب ولكل من يعلنها على النساء •



عندما كتب « بوكاتشيو » قصصه في القرن الرابع عشر كان يروى خبرا معينا يبرزه ويفصله حتى يشغل اهتمام القارئ • واستمرت القصة القصيرة تسير في هذا الطريق أجيالا عديدة بعد « بوكاتشيو » فسيطر الكاتب أضواءه على واقعة مثيرة في حياة فرد من الأفراد ما يزال بها حتى تنتهي في أغلب الأحيان الى خاتمة مرسومة كالفرق أو الموت أو الزواج •

وظلت القصة القصيرة على هذا الحال الى أن جاء « موباسان » في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكان

يعتقد أن الحياة تختلف عما ترسمه القصص ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهى فى الغالب تملو من الأحداث الخطيرة أو الوقائع الهامة ، ولكن على الرغم من ذلك فإن بين طياتها من الأمور العادية التى تحدث كل يوم ما قد تعكس زوايا وأضواء ومعانى جديرة بالاعتبار . ولم يكن من الضرورى فى رأى موباسان أن يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما بل على العكس يكفيه أن يصور أفرادا عاديين فى مواقف عادية كى يفسر الحياة تفسيرا سليما ويبرز ما فيها من معان خفية .

ولم يكن موباسان فريدا فى نظريته هذه فقد كان ينتمى الى مدرسة العصر من الطبيعيين أمثال « زولا » و « فلووير » وغيرهما ممن حاولوا تصوير الحياة فى رواياتهم تصويرا واقعيا بكل دقائق الحياة وتفاصيلها الا أن « موباسان » كان يختلف عن هؤلاء فى شىء واحد ، فهو يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة التى ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا ، وكان كل هم « موباسان » أن يصور هذه اللحظات وأن يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى « موباسان » الى الحل .

ان هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها الا القصة القصيرة •

وكان هذا اكتشافا خطيرا بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث لا لأن القصة كانت تلائم مزاج « موباسان » وعبريته الفريدة ، بل لأن القصة تلائم روح العصر كله ، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة ، ولعل هذا هو السبب الأول في انتشار القصة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا •

ولقد جاءت قصص « موباسان » مختلفة عن كل ما سبقها من قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر كقصص قصيرة ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي فنجد أحد كبار النقاد يكتب بعد موت « موباسان » بأعوام قليلة فيقول :

« ان القصة القصيرة هي « موباسان » - و « موباسان » هو القصة القصيرة » •

وهكذا سجل « موباسان » القصة القصيرة باسمه كما

يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذى رسمه لها ، ولا غرابة فى هذا فالشكل الذى اختاره « موباسان » للقصة لم يأت من باب المصادفة ، وانما جاء مطابقا للأغراض التى كان يسعى اليها ولروح العصر التى يمثلها •

فقد كان من الواضح أن الواقعية الجديدة التى يدين بها « موباسان » ترى الحياة تتكون من لحظات منفصلة ، ولذلك فالقصة عند « موباسان » تصور حديثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذى اتخذته القصة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا ولقد أضفى هذا الشكل على القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد « موباسان » من كبار كتاب القصة القصيرة أمثال « ألبون تشييكوف » و « كاترين مانسفيلد » و « أرنست همنجواى » و « لويجي بيراندللو » •

- ٢ -

بناء القصة

(١) الخبر والقصة

من المعروف أن القصة تروى خبرا ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة •• فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه خصائص معينة أولها أن يكون له أثر كلي ولكي نفهم ما نعنى بالأثر الكلي دعنا نقرأ المقتطف التالي من خطاب « لليدى مارى مونتاجيو » :

« أعلن أن هذه هى المرة الأولى التى تأخرت فيها فى الكتابة اليك ، وقد تعجب اذا عرفت أن تأخيرى جاء نتيجة لانشغالى انشغالا كليا • فأنا أقضى ساعات طويلة فى ركوب الخيل وصيد الغزال وقد حققت فى هذا المضمار مهارة عظيمة جعلتنى شديدة الرضا عن نفسى •• وصاحب السمو الملكى يصيد فى « ريتشموند بارك » وأنا من رفاقه فى الصيد ، ولعلك بعد

ذلك لا تقول أنى امرأة عجوز • وقد عاد اللورد بولينجبروك
الى انجلترا ، وأغرب الأنساء هنا هى مغازلة اللورد بانهرست
للأميرات مما أثار التخمينات فى المجتمعات ولكنى أنا التى
لا يغيب عنى شئ أعتقد أن هناك علاقة أكيدة بين اللورد
يانهرست ومسر هوارد » •

فى هذا الخطاب تقص الليدى مارى مونتاجيو عدة أبناء
تقضى تجربنا أنها جد مشغولة وأنها تقضى ساعات طويلة فى ركوب
الخيول وصيد الغزلان وأنها راضية لذلك عن نفسها ، ونحن نعلم
أيضا أن ولى العهد يصيد فى « ريتشموند بارك » - وأن اللورد
« بولينجبروك » قد عاد الى انجلترا وأن « الليدى مارى
مونتاجيو » تعتقد أن هناك علاقة بين لورد بانهرست ومسر
هوارد •• والواقع أن الخطاب ملىء بالأخبار ، ولكنها رويت
بحيث جاء كل خبر منها منفصلا عن الآخر لا يرتبط به بعلاقة •
ومما لا شك فيه أن كل خبر فى هذا الخطاب يزودنا بقسط
من المعلومات - أى أن لكل خبر معنى •• ولكن هذه الأخبار
مختمة كما جاءت فى الخطاب ليس لها معنى واحدا ولذلك
فلا يمكن أن يكون لها أثر كلى •

دعنا الآن نقرأ هذا المقتطف من كتاب عن حياة الشاعر
« دانتى » :

« من المحقق أن سيدة تسمى مادونا بياتريس عاشت فعلا في فلورنس في عصر داتى ، وكانت تنتمى الى عائلة فلورنسية تدعى عائلة بوتينارى - وقد عرف عن هذه السيدة الجيـال وحسن الخلق .. وأعجب بها داتى وأحبها ونظم الأغاني في مدحها . وبعد موتها أراد أن يعلى اسمها ومن ثم ظهرت عدة مرات في قصيدته الكبيرة الكوميديا الالهية .

هذا المقتطف أيضا ملئ بالأخبار .. فالكاتب يخبرنا أن سيدة تسمى بياتريس عاشت في فلورنس في عصر داتى ، وأنها كانت جميلة ، تنتمى الى أسرة فلورنسية ، وأن داتى أحبها ولذلك نظم فيها الأغاني في حياتها ، وأعلى اسمها بعد مماتها في شعره .. ولو أنك أخذت كل خبر في هذه الأخبار على حدة لما وجدت له معنى . فمثلا لو أنك قلت ان سيدة تدعى « بياتريس » عاشت في « فلورنس » لما كان لذلك معنى مستقلا . ولو أنك قلت ان سيدة تدعى « بياتريس » كانت جميلة لما كان لذلك معنى في ذاته أيضا وبالمثل لو قلت ان سيدة تدعى بياتريس كانت تنتمى الى عائلة فلورنسية ولكنك لو قلت ان سيدة تدعى « بياتريس » عاشت في « فلورنس » وأنها كانت تنتمى الى عائلة « فلورنسية » كانت جميلة وأن « داتى » أحبها ونظم الشعر فيها الى آخر ما في المقتطف لوجدت أن هذه

الأخبار في مجموعها تعنى شيئاً ، اذ أن الكاتب قد رواها بحيث يرتبط كل خبر منها بغيره من الأخبار فيكون لمجموعها معنى وبذلك يمكن أن نقول ان لها أثراً كلياً ♦

وهذا هو أول مستلزمات القصة : أى أن الخبر الذى ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلى ♦

ولكن الأثر أو المعنى الكلى لا يكفى وحده لكى يجعل من الخبر قصة ♦♦ فلكى يروى الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر ♦♦ وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية ، أى أن يصور ما نسميه « بالحدث » ♦

ولأجل أن نفهم ما نعنى بالحدث دعنا نقرأ المقتطف التالى من كتاب عن حياة الرعاة فى إنجلترا ♦

« عندما خيم الظلام خرج « بيتر » مع كلبه فوجد الغزلان ما زالت ترعى على الربوة ♦ وتسلى بخفة خلف الأجمة حتى واجهته الربوة وخلف قممها السماء مليئة بالنجوم واتضح أمام عينيه وهو يتقدم أجسام الغزلان برؤوسها المنحنية ، وتراجع قليلاً ثم اختفى فى خندق وراء حائط وبدأ يتقدم من جديد ♦ وكانت خطته تنحصر فى إثارة خوف الغزلان حتى اذا ما تفرقت

فى طريقها الى الغابة مرت به واصطاد احداها .. ولم تسمع
الغزالان وقع أقدامه حتى أصبح على مبعدة ستين ياردة منها
فقفزت عبر الخندق متفرقة فى اتجاهات مختلفة ولم يمر فى اتجاه
الغابة الا غزال واحد ، ووراء هذا الغزال أرسل « بيتر »
كلبه .. ومرق الكلب كما يمرق السهم من القوس و « بيتر »
يجرى وراءه كما لم يجز من قبل حياته .. ولفترة قصيرة ظهر
الغزال على الثلج والكلب يطارده مطاردة حامية ، ثم ابتلعهما
الظلام ، ولكن فى أقل من نصف دقيقة وصل الى مسمع « بيتر »
صرخة طويلة باكية لغزال فى محنة .. وكان الكلب قد أمسك
صيده من احدى ساقيه الأماميتين فوق الحافر بقليل وشدد
قبضته عليها ، وكانا يكافحان على الثلج عندما وصل « بيتر »
والتقى بنفسه على ضحيته وغرز سكينه فى القصبة الهوائية
للغزال ، وبعد أن قتله ألقاه على ظهره وعاد الى البيت لا عبر
البوابة ولا الطريق العام وانما عبر الحقول والأدغال حتى وصل
الى الجهة الخلفية لكوخ أمه ، ولم يكن بتلك الجهة باب
ولكن كان لها نافذة ، وعندما قرعها وفتحتها أمه دفع بالغزال
داخل البيت دون أن ينطق بكلمة ثم استدار الى واجهة
البيت ودخل من الباب .

ان الخبر الذى يحتويه هذا المقتطف يختلف عن الخبر
السابق ، الذى أفدنا منه الشاعر دانتى أحب فتاة فلورنسية

تدعى بياتريس وأنها كانت جميلة وأنه نظم الشعر فيها ، فهذا مجرد خبر يزودنا بالمعلومات كالأخبار التى نسمعها أو نقرأها فى الصحف . أما خبر اصطيداد « بيتر » للغزال فلا يقتصر على تزويدنا بالمعلومات اذ أنه يهدف الى غرض آخر وهو أن يصور حدثا .

ولو أننا دققنا فى هذا الحدث لوجدناه يتكون — ككل حدث آخر — من مراحل ثلاث : المرحلة الأولى وهى البداية .
والمرحلة الثانية وهى الوسط والمرحلة الثالثة وهى النهاية .

ففى المرحلة الأولى وهى البداية ، أو كما يسميها بعض النقاد الموقف ، عرفنا أن الوقت كان ليلا وأن الغزال كان ترعى على الربوة أو « بيتر » خرج مع كلبه للصيد ، أى أنه فى هذه المرحلة اجتمعت كل القوى أو العوامل التى ترتب على وجودها معا موقف معين نشأ منه الحدث . وتلى ذلك المرحلة الثانية التى نسميها الوسط ، وهى تنمو حتما وبالضرورة من الموقف أو البداية وتتطور الى سلسلة من النقاط تمثل تعقيدا أو تشابكا متزايدا بين العوامل أو القوى التى يحتويها الموقف . « فيبتر » يتسلل خلف الأجمة ، ثم يتراجع ، ثم يتربص فى الخندق ثم يتقدم من جديد خلف الحائط ، وتسمعه الغزالان فتقفز فى اتجاهات مختلفة وينتجه واحد منها الى الغابة ويلحقه

الكلب وينقض عليه ويسك بساقه الأمامية الى أن يأتي « بيتر » فيلقى بنفسه على ضحيته ويغرز سكينه في رقبتها وهكذا يقتل الغزال . ولكن الحدث لا ينتهي هنا . فبعد أن يقتل « بيتر » يخبرنا الكاتب أنه يحمله على ظهره ويسير به عبر الحقول والأدغال حتى يصل الى الجانب الخلفى لكوخ أمه فيقرع النافذة وتفتحها أمه فيدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير الى واجهة البيت ويدخل من الباب ، وهذه هي المرحلة الثالثة أو النهاية وفيها تتجمع كل القوى التي احتواها الموقف أو البداية في نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث . فلو أن الكاتب قد توقف عند النقطة التي قتل فيها « بيتر » الغزال في الغابة لما كان للحدث معنى بل لما كان له وجود فلم يخرج « بيتر » لمجرد قتل الغزال وانما خرج ليصيده ويعود به الى البيت ولذلك فان الحدث ينتهي أو يتكامل عندما يحقق « بيتر » ذلك ، عندما يقرع النافذة وتفتحها أمه ويدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير ليدخل من الباب ، فهذه النقطة بالذات هي السبب في وجود الحدث في الأصل ، ولذلك نرى أن كل العوامل التي تجمعت في البداية والتي نشأ عنها موقف معين نما منه الحدث وتطور في الوسط تنتهي بالضرورة الى هذه النقطة . وهي النقطة التي يكتسب بها الحدث معناه ، ولهذا

السبب اصطلاح بعض النقاد على تسمية هذه النقطة - وهي التي تمثل نهاية الحدث - بنقطة التنوير *



يتضح من تحليل المقتطفات الثلاثة السالفة أن ليس كل خبر يروى قصة * فمن الأخبار ما يمكن أن توضع جنباً إلى جنب (كما في خطاب ليدي مونتاجيو) ومع ذلك تظل مجموعة أخبار متفرقة لا تنتج أثراً كلياً - ومن الأخبار ما توضع جنباً إلى جنب (كما في المقتطف عن بياتريس وداتى) فتنتج أثراً كلياً ومع ذلك تظل مجرد خير يزودنا بالمعلومات ولكنه لا يروى قصة *

فلقد اتضح لنا أنه لكي يروى الخبر (كقصة اصطيد بيتري للقرال) لا يكفي أن يكون الخبر ذا أثر كلي بل يجب أن يصور حدثاً له بداية ووسط ونهاية - أي أنه ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة *

والفرق بين الخبر الذي يقتصر على تزويدنا بالمعلومات والخبر الذي يصور حدثاً هو الفرق بين مجرد الخبر وبين القصة * ولقد يظن البعض أن الفرق بين الخبر والقصة أن الخبر مستمد من الحقيقة وأن القصة من نسج الخيال ، ولكن

هذا غير صحيح • فقصبة اضطياد (بيتر) للغزال قصة حقيقية حدثت بالفعل ولا أثر للخيال فيها ومع ذلك فقد تحققت لها مقومات القصة لأنها تصور حدثاً في حين أن الكثير من القصص أو الحكايات التي تنسجها أخيلة الكتاب ليست في الواقع قصصاً على الإطلاق ، وإنما هي مجرد أخبار تزودنا بالمعلومات ولكنها لا تصور حدثاً له بداية ووسط ونهاية •

ولقد يظن البعض أن كل حكاية تنشر أو تروى لابد وأن لها بداية ووسط ونهاية وأنها بناء على ذلك لابد وأن تصور حدثاً ، أى أنها قصة ، ولكن هذا غير الواقع ، فالكثير مما ينشر على أنه قصص ليس قصصاً على الإطلاق ، بل مجرد أخبار ، وهذه الأخبار التي يكتبها الكتاب وينشرونها على الناس متكررة في زى قصص كثيرة ، بل إن الصحف والمجلات مليئة بها • ولكي ندرك بوضوح الفرق بين الخبر والقصة دعنا نقرأ الحكاية التالية التي نشرت في إحدى الصحف الانجليزية حديثاً على أنها قصة الأسبوع بعنوان •• (قتل أم انتحار)

مختارات من كتاب (نظرية الدراما من أرسطو الى آلان) التراجييديا

تعريف : التراجييديا اذن - هي محاكاة لفعل مهم -
كامل - له حين مناسب بلغة بها متعة - وبطريق الفعل لا بطريق
السرد بهدف إثارة الشفقة والفرح لكي تصل بهذين الشعورين
الى درجة النقاوة والصحة *

مقومات التراجييديا :

التراجييديا تحاكي بالتمثيل (التصوير) ولذلك فالمنظر
جزء من أجزاءها بطبيعة الحال - وكذلك الموسيقى والنظم
فكلاهما من وسائل المحاكاة *

ولما كانت التراجييديا محاكاة لفعل وكان هذا الفعل
يشارك فيه أناس لهم بالضرورة من الطباع والعواطف ما يميزهم
عن غيرهم ، لأن الفعل أنما يستمد كيانه من هذه السمات

المميزة ، لذلك فلا بد في التراجيديا من وجود الطباع والعواطف
كالأصل والسبب في الفعل ، وبالتالي في السعادة أو الشقاء .

وفي التراجيديا أيضا لابد من وجود القصة . لأن محاكاة
الحديث لا تكون الا بالقصة . . والذي نعينه بالقصة هو
ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناء محكما .

ومن ثم فلا بد للتراجيديا أن تحتوى على ستة أجزاء تشكل
مع بعضها البعض التراجيديا في مجموعها . وهذه الأجزاء هي :
القصة - الطباع أو سات الشخصيات المميزة - النظم . .
العواطف (أو المشاعر) . . المناظر الموسيقى .

ومن هذه الأجزاء يندرج اثنان تحت الوسيلة وهما النظم
والموسيقى وواحد تحت الطريقة وهو المنظر وثلاثة تحت موضوع
المحاكاة وهي القصة والطباع والعواطف .

وأهم هذه الأجزاء هي القصة أو ترابط الحوادث معا . .
فالتراجيديا محاكاة للأشخاص بل للأفعال . . للسعادة
أو الشقاء لأن السعادة تكون في الفعل . . والخير المطلق نفسه
وهو الهدف من الحياة . . هو فعل من نوع معين . . لا مجرد
صفة يتصف بها الفاعل .

وطباع الناس تشكل صفاتهم فقط أو اذا شئت فسها

شخصياتهم •• ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير ذلك •• وبناء على ذلك فالتراجيديا لا تحاكي الحدث من أجل محاكاة الطباع على العكس ان محاكاة الطباع انما هي جزء من محاكاة الحدث أو بمعنى آخر محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الطباع •

فالحدث أو القصة هي هدف التراجيديا •• وفي كل شيء للهدف الأهمية الرئيسية •

والتراجيديا لا يمكن أن تكون بدون الحدث ولكنها يمكن أن تكون بدون الطباع •

ثم لنفرض أن شخصا ما قد صنف أو نظم معا عددا من الخطب أو العبارات التي تعبر عن طباع قوية واضحة وبلغت تفيض بالمشاعر فهل هذا يكفي لاجداث الأثر التراجيدي ؟ ان هذا الأثر يمكن أن تحدثه قطعة من الكتابة فقيرة في عرضها للطباع والمشاعر ولكنها غنية بقصة أو بناء محكم للحوادث — فكما في الرسم أكثر الألوان بهاء اذا نشرها الفنان على اللوحة كيفما شاء وبدون خطة سوف تعطينا من المتعة قدرا أقل بكثير مما يعطينا رسم بسيط في ألوانه ولكنه محكم البناء كشكل من الأشكال •

أضف الى هذا أن الأجزاء ذات الأثر الفعّال في

التراجيديا - أى التى تكتسب بها التراجيديا قوتها هى أجزاء
فى القصة •• وأعنى بهذه الأجزاء الاستكشاف والثورة •
(أى التعرف والتطور الى العكس) •

ومن الأدلة على أهمية القصة أن المبتدئين عادة يتميزون
باللغة وعرض الطباع ويفتقرون الى البناء القصصى المحكم •
القصة اذن هى الجزء الرئيسى فى التراجيديا - روح
التراجيديا فى الواقع ويلبها فى الأهمية الطباع (الشخصيات) -
اذ أن التراجيديا محاكاة لحدث وبالتالي أو من خلال محاكاة
الحدث لابد لها من محاكاة فاعلى الحدث •

وتأتى فى المحل الثالث العواطف - والعواطف تتضمن
كل ما يقال مما هو صحيح ومناسب وهذا فى الحوار يعتمد على
الفن البلاغى سواء أكان ذلك لاثبات قضية أو نفيها أو الافصاح
عن فكرة لها صفة العموم •

أما الطباع فتتضمن كل ما يفيد عن شخصية المتكلم
ومزاجه •

وفى المحل الرابع يأتى النظم - وهو التعبير عن العواطف
بالكلمة •• سواء أكانت نثرا أو شعرا •• وتأتى بعد ذلك
الموسيقى ثم الرسم (المنظر) وهو أقلها شأنًا لأن هذا يعتمد
على صانع المنظر أكثر من اعتماده على الشاعر •

بناء القصة

دعنا الآن نرى كيف يكون بناء القصة ، بما أنها أهم
عناصر التراجيديا •

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له
حيز معين •

فماذا نعني بالحدث الكامل ، ان ما أعنيه بهذا هو أن
يكون للحدث بداية ووسط ونهاية - أما البداية فتعريفها أنها
الشيء الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر
يمكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه
شيء - أما النهاية فهي العكس •• ان وجودها يجعلنا نفرض
بالضرورة أن شيئا قد سبقها ويجعلنا نحتم أيضا أن شيئا لن
يلحقها •

والكاتب الذى يبنى قصته بناء محكما لا يملك الحرية فى
أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بل يجب أن يراعى هذه التعريفات
التي أوردناها للبداية والوسط والنهاية •

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضا انها مرحلة من مراحل

الحدث تختم أن يتبعها شيء معين .. أى أنها شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر .. هذا من جهة .. ومن جهة أخرى فالبداية ليست مجرد نقطة بدء يختارها الكاتب كيفما يشاء بل يجب أن يختم وجودها عدم وجود شيء آخر يسبقها .. ومن هنا كان الكاتب الدرامى لا يبدأ مثل كاتب الرواية من أية نقطة بل يبدأ من النقطة التى يتختم أن لا يسبقها شيء ، ويتختم أيضا أن يلحقها شيء .. ولذلك نقول ان كاتب الدراما يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها فنحن لو أخذنا مثلا (بيت الدمية) لابسن لوجدنا أنه يبدأ من قمة الأزمة وهى عودة كروجستاد وتهديده لنورا بأفشاء سر الشيك الذى زورته لانتقاذ زوجها من المرض . وهو الزوج الذى يطالعنا ابسن بمعتقدده فى أن زوجته نورا عديمة المسؤولية لا تصلح حتى لتربية الأطفال .. فهى مجرد دمية .

لو كان ابسن كاتباً روائياً لاستطاع أن يبدأ قبل ذلك .. مثلا من نقطة تزوير الشيك أو طرد كروجستاد من البنك أو يوم زواج نورا من هلمر أو مرضه الخ .. وكل هذه نقاط يمكن أن تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن ننتظر طويلا الى أن يلحقها ما لحق بعلاقة نورا وهلمر فى المسرحية .

وكذلك فى مسرحية عطيل نجد أن شكسبير يبدأها بزواج

عطيل سرا من ديدمونه والمفارقة بينهما التى ينطوى عليها هذا الزواج السرى وهى المفارقة التى تترتب عليها أحداث المسرحية بعد ذلك .. ولو كان شكسبير كاتباً روائياً لاستطاع أن يبدأ مثلاً حيث كان عطيل يعود من غزواته ويتردد على بيت آل ديدمونه ويروى قصص مغامراته وحروبه وكيف أنها بدأت تقع فى غرامه الى أن يتم ذلك ويتفقان على الزواج ثم .. ثم .. وكل هذه نقط تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن نتنظر طويلاً الى أن تؤدى أية بداية من هذه البدايات الى ما لحق بعلاقة عطيل بديدمونه فى المسرحية *

البداية الدرامية اذن مرحلة حتمية .. ونحن نسميها فى النقد الحدث الموقف * أو مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شئ معين والتى بالضرورة ليس فى الامكان أن نبدأ قبلها *

ولذلك فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى .. لأن البداية كما قلنا ليست مجرد أية نقطة يبدأ من عندها الكاتب .. والا لما كان هناك حدث درامى على الاطلاق *

والبداية والوسط والنهاية بهذا المضمون — ليست لها معنى البداية والوسط والنهاية فى الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الجبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو قطعة من القماش أو فترة زمنية أو مساحة مكانية .. هذا خطأ

يجب أن تنتبه له جيدا •• والواقع أن بالبداية والوسط والنهاية قال أرسطو الكثير الذى يجب علينا أن نتفحصه ونفهمه. وتقدره جيدا فهذه هي وحدة الحدث ووحدة الحدث هي أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى ، التى نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان فوحدة الحدث اذا توفرت كانت الدراما واذا نقصت انعدمت الدراما •• وهذا كائن من أيام الاغريق الى أيامنا حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو •

ويشرح أرسطو ما يعنيه بوحدة الحدث فيقول :

ان القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد •• اذ من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد ومع ذلك فهي لا تترايط بحيث تصبح حدثا واحدا •• وكذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها نفس الشخص ، ومع ذلك لا يمكن أن تتجمع فى فعل واحد أى لا يمكن أن تصبح حدثا واحدا •

وهؤلاء الكتاب والشعراء الذين لا يدركون هذه الحقيقة يقعون فى أخطاء كثيرة ، فهم يزعمون أنه ما دام بطل القصة شخصا واحدا ، فكل ما يحدث له يمكن أن يترايط ويتصل ،

وهم بالتالى يقصون أى وكل حدث يحدث له بصرف النظر عن مدى ترابط هذه الحوادث وعلاقاتها بعضها ببعض *

ولكن هوميروس لفنه أو لعبقريته كان يدرك ما فى هذا الزعم من خطأ واذلك نجده عندما كتب الأوديسة لا يروى كل أحداث حياة بطله بل ينتقى الأحداث التى يترتب بعضها على البعض بالضرورة والاحتمال ولذلك نجدها تكون فيما بينها حدثا واحدا هو ما تسميه الأوديسة وهو يفعل نفس الشيء فى الاللياذة *

فالدرااما محاكاة لحدث واحد كامل ** تترباط أجزاءه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم ** فمن البديهي أن الجزء الذى يمكن حذفه أو تغييره دون أن يؤثر هذا على الكل ليس جزءا من الكل *

وهكذا نرى أرسطو يكشف عن حقائق أساسية بالنسبة لفن الدراما ** لا فى عصره فحسب بل وفى كل العصور *

أولاً - فى حديثه عن الشخصيات والقصة ذكر أرسطو فى صدد تفضيله للقصة على الشخصيات أن العبرة ليست بما يتصف به الانسان من أخلاق بل بما يفعل *

ولذلك فالكتاب المسرحي يعنى أساساً بما يفعل الناس
ومن ثم فإن غنائه بما يفكر فيه الناس •• أو بما يسميه أرسطو
طبائعهم •• لا تأتى فى المحل الثانى •• فليس هناك فى الحقيقة
محل أول أو ثان •

فالعناية بالطباع تكون أو يجب أن تكون على قدر
ما تفصح الأفعال عنها •• باختصار عندما أوضح أرسطو أن
الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما •• فقد أوضح فى نفس
الوقت أن الشخصية أو الفكر لا يمكن أن تكون فى ذاتها مادة
الدراما بل أن كيانها الدرامى مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث
فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر
يكون اهتمام الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع
ضمن عناصر الحدث المكونة له •

ثانياً - لقد أوضح أرسطو أيضاً فى حديثه عن القصة -
أو الحدث - أن الحدث ليس مجرد ناحية من نواحي البناء
الدرامى •• فالحدث بالنسبة لأرسطو هو البناء الدرامى
نفسه •• وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو ••
وهى تؤكد حقيقة أخرى هامة وهى وحدة الحدث •

فالكثيرون بعد أرسطو كانوا ينظرون الى الوحدة والى
الحدث على أنهما شيئان منفصلان •• ولذلك ظهرت مصطلحات

مثل الحبكة واعتبرها الكثيرون مجرد شكل اصطناعي يصب فيه الكتاب المضمون * * ولكن هذا التمييز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو * * فقد كانت المسرحية بأكملها في نظره عبارة عن حدث كامل * * بناء قائم بذاته واحد * * موحد * * وكان أرسطو بهذا أول من أرسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوى *

* * *

• • عود الى البداية

لأن البداية لا يمكن أن تكون قبلها بداية أخرى قلنا ان الحدث عند أرسطو هو الدراما *

وهذه مسألة تبدو بديهية ، ولكنها فى الحقيقة تحتاج الى شرح وتحديد *

وقد حدد أرسطو كما رأينا ما يعنيه بالحدث * * فهو كما قال * * ليس مجرد مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد * ان أية مجموعة أحداث مهما تقاربت أو تشابهت أو ترابطت لا تشكل حدثا بالمعنى الذى نقصده * * اذ يجب أن تتوفر لها عدة شروط أولها أنها تشكل كائنا عضويا لو حذف منه جزء اختل الكل *

وهذا معناه أن الكل يقوم على الجزء وأن الجزء يستمد
كيانه من الكل • ففي الحدث الذي تحاكيه الدراما لا يمكن أن
ينفرد الجزء بوظيفة معينة انما يستمد وظيفته من علاقاته
بالأجزاء الأخرى أى بالكل ، ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقات
اختل الكل ومن هنا فالحدث الذى تتصل عناصره أو أجزاؤه
بعضها ببعض ، هذا الاتصال الحتمى العضوى لا يمكن أن
يكون مجرد مجموعة حوادث أيا كانت طبيعتها •

وبالتالى فهو لا يمكن أن يشبه الحدث بمعناه المألوف في
الحياة وهو الحدث الذى - ككل حدث آخر - يتكون من
مجموعة حوادث وأجزاء - ولكنك لو حذفت منها شيئا
أو غيرت موضعه لما كان لذلك أهمية تذكر • • فلو قلت مثلا
ان أحمد خرج من البيت فى العاشرة صباحا ، ثم قابل صديقه
(على بالصدفة) على كوبرى الجامعة ثم ذهب معا الى السينما
وهناك فقد أحمد حافظه نقوده ثم ذهب مع صديقه الى قسم
البوليس وأبلغ عن السرقة ، اثم عاد الى منزله فى العاشرة مساء
وجلس يستمع الى الموسيقى برهة ثم قرأ كتابا أوحى اليه بفكرة
قصة فجلس الى مكتبه وكتب قصة قصيرة استغرقت كتابتها
خمس ساعات مما جعله ينسى أنه فقد نقوده ، ونام ليلتها
وهو سعيد •

فهذه حوادث تمثل في مجموعها حدثا وقع للأحمد وقد يكون مهما في حياته - ولكن من السهولة حذف بعض هذه الحوادث أو تغيير موضعها - فمثلا كان يمكن أن يقابل صديقه على في السينما لا على كوبري الجامعة - ومن الممكن أن لا يقابله على الإطلاق - ولم يكن من الضروري أن يخرج من بيته في العاشرة صباحا ، وأن يعود اليه في العاشرة مساء - أشياء كثيرة في الواقع لم تكن ضرورية فهذه الحوادث رغم ارتباطها وتسلسلها لا تشكل فيما بينها هذا الحدث المترابط عضويا (كالكائن الحي) الذي تحاكيه الدراما - والنتيجة كما قلنا أن الحدث الذي تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المؤلف في الحياة - انه ليس أى حدث •• انه حدث له كيان عضوى •

وهذه أول صفات الحدث الدرامى •

ولقد حدد أرسطو بعد ذلك صفات الحدث الدرامى ، فهو ليس فقط كائنا عضويا تترايط أجزاءه بالضرورة والحتمية، ولا ينفرد جزء منها بوظيفة عن الأجزاء الأخرى •

انه حدث له بداية ووسط ونهاية •

ولنقف مرة أخرى عند تعريف أرسطو للبداية والوسط

والنهاية لكي نرى كيف تحدد هذه التعريفات طبيعة الحدث
الدرامى ، وكيف تفرق بينه وبين الحدث بمعناه المؤلف
فى الحياة •

لقد حدد أرسطو بداية الحدث بأنها الشيء الذى لا يجوز
أن يسبقه شيء آخر والذى يتحتم أن يتلوه شيء • فإذا أخذنا
الشرط الأول من تعريف البداية وهو الخاص بأنها النقطة التى
لا يجوز أن يسبقها شيء ، لا تضح لنا أن أى حدث من أحداث
الحياة لا تتوفر فيه البداية بهذا المعنى • • فالحدث فى الحياة
يبدأ من أية نقطة بل أنه فى الواقع يبدأ من نقطة تسبقها عادة
عدة نقط ، قد لا يكون فى الامكان حصرها •

هذه البداية التى ينص عليها أرسطو اذن — هى صفة من
صفات الحدث الدرامى — أو بمعنى آخر لكي يكون الحدث
دراميا لابد أن تتوفر له البداية التى لا يجوز أن تسبقها بداية
والتي تحتم أن يتلوها شيء معين •

والواقع أن شرطى البداية هما وجهان لشيء واحد فلأن
البداية لا يمكن أن يكون قبلها شيء ، كذلك يتحتم أن
يتبعها شيء •

ومثل هذه البداية ، لا يمكن أن توجد الا فى حالة واحدة
فقط وهى حالة المفارقة •

فالمفارقة هى وحدها وبمجرد وجودها — بذاتها فقط ،
تفجر الأحداث أو بمعنى آخر تحتّم حدوث شيء .. ولذلك
فكل ما سبقها من حوادث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد
الأحداث بالضرورة والحتمية •

والمفارقة التى هى البداية أو الأصل فى الحدث الدرامى
ليس معناها الاختلاف أو التضاد فالأبيض والأسود لا يكونان
هذه المفارقة ، والقزم والعلاق لا يكونان مفارقة ، والضيف
والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا •

ان المفارقة تقوم فى العلاقات بين الانسان وغيره من
الناس ، أو بين الانسان وبيئته أو بين الانسان ونفسه ..
ولا بد فى المفارقة من طرفين ، ولا بد بين الطرفين من قدر من
التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف — وكذلك لا بد أيضا
أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل
بالطرف الآخر •

فالمفارقة فى مسرحية عطيل تقوم على أساس من التشابه
هو حب عطيل لديمونة وحب ديمونة لعطيل — أما الاختلاف
الذى يسير جنباً الى جنب مع التشابه فهو فى أن ديمونة تحب
عطيل حبا مطلقا وبدون أى تحفظ بثقة كاملة فى حبه لها —
أما عطيل فيحب ديمونة حبا به بعض التحفظات ، فهو غير واثق

تماما من أنها تحبه كما يحبها ، ولونه هو السبب فهو يعتقد أنها تحب شجاعته وأخلاقه أكثر من حبها لشكله وهيئته •• وكلاهما يعلم أن كلا منهما يحب الآخر ، ولكن عطيل يجهل أن ديدمونة تحبه هذا الحب المطلق الذى لا تحفظ فيه وديدمونة تجهل أن عطيل يحبها هذا الحب الذى به شىء من التحفظات •

ولو كانت ديدمونة تعلم كيف يتصور عطيل حبها له لاتخذت كل وسائل الحيلة حتى لا تثار شكوكه ولو كان عطيل يعلم حقيقة حب ديدمونة له لما استطاع اياجو أو غيره أن يثير شكوكه •

أما وقد كانت العلاقة بينهما كما أوضحنا تنطوى على التشابه والاختلاف والمعرفة والجهل ، أى علاقة مفارقة ، فقد كان من المحتم أن يترتب عليها شىء •

وهذا الشىء الذى يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية مثل $1 + 1 = 2$ • أنه نتيجة درامية نصل إليها عما يمكن أن نسميه البناء أو الخط أو الصراع الدرامى •• وهذه النتيجة الدرامية هى عكس النتيجة المنطقية لأنها كما يسميها أرسطو الانقلاب الذى هو التغير الى عكس ما كان متوقعا فى البداية •

وليس معنى هذا أن النهاية منفصلة عن البداية ، على

العكس انها متصلة بها اتصالا وثيقا - ولكنه اتصال ليس منطقيا أو شكليا - انه اتصال السبب بالنتيجة ، ولكن لا كما يكون على مستوى الأحداث اليومية بل على المستوى الدرامى ♦

فالسبب هو المفارقة الدرامية التى تؤدى بالاحتمية والضرورة الى الصراع الدرامى الذى ينتهى بالاحتمية والضرورة الى الانقلاب أو ما يسميه أرسطو (Perpetia) الثورة ♦

وهكذا نرى أن أرسطو بوصفه لمعالم الحدث فى التراجيديا على أنها البداية والوسط والنهاية قد أوضح أن هذا الحدث يختلف فى جوهره وطبيعته عن الحدث بمعناه المؤلف فى الحياة - فمعالم الحدث الدرامى هى المفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع الذى ينتهى بالاحتمية الى الانقلاب أو التطور الى العكس - وكلها أشياء خاصة بالحدث الدرامى ، ولا وجود لها فى الحدث بمعناه المؤلف فى الحياة - وهذا يتبع منا بالتالى أن نلاحظ أن ترابط أجزاء الحدث الدرامى ليس ترابطا منطقيا بالمعنى المؤلف للمنطق بل هو ترابط درامى - فالحوادث التى يتكون منها الحدث يتلو بعضها الآخر لا تبعا لقواعد المنطق المؤلف فى الحياة بل لقواعد

منطقها هي * أى منطق المفارقة التي ينبع منها الحدث ، فالمسألة ليست مسألة ترتيب أو تسلسل منطقي للحوادث التي يتكون منها الحدث كما يبدو للبعض * هذا التسلسل المنطقي جائز في الحدث بمعناه المألوف في الحياة - ولكنه في الحدث الدرامي تسلسل يسير وفقا لمنطق الحدث نفسه لا لمنطق الحياة * فمنطق الحدث الدرامي يجب أن يسمح كما يقول أرسطو (بتسلسل الحوادث بالضرورة والحتمية الى أن تؤدي الى تغير المصير السيئ الى مصير حسن ، أو المصير الحسن الى مصير سيئ) *



نعود بعد ذلك الى ثائي أوصاف الحدث الذي تحاكيه التراجيديا والذي يصفه أرسطو بأن له حيزا مناسباً * * فأى كائن - يقول أرسطو - يتكون من أجزاء مختلفة ولكن لا يكفى أن تكون هذه الأجزاء مرتبة ترتيبا معيناً أى لها بداية ووسط ونهاية لكي يكون الكائن جميلاً بل يجب أن تشغل حيزاً مناسباً * * لأن الجمال إنما يكون في الحيز والترتيب معا * ومن هنا فإن الحيوان البالغ الدقة والصغر لا يمكن أن يكون جميلاً لأن العين تلم بالكل بسرعة لا تسمح لها بأن تميز وتقارن بين الأجزاء التي يتكون منها الكل * * وبالمثل فلا يمكن لكائن

بالغ الضخامة أن يكون جميلا ♦♦ اذ يتعذر رؤية أجزائه كلها
من النظرة الأولى ، وبذلك يضيع الكل أو تضيق وحدته -
ولذلك فلا بد للكائن أن يكون له حيز مناسب ، تستطيع العين
أن تبصره أو تستطيع الذاكرة أن تعيه ♦

وفي الدراما نستطيع القول بأن للحدث حيزا مناسباً
اذا كان يسمح بتغيير في المصير من السعادة الى الشقاء
أو العكس ، على أن يكون هذا التغيير نتيجة حوادث مترابطة
ترابطاً محكماً وتتسلسل بالاحتمية والضرورة ♦

التراجيديا والتاريخ

ومرة أخرى يؤكد أرسطو اختلاف الحدث الدرامي ، عن
الحدث بمعناه المألوف في الحياة — عندما يقول :

ليس من شأن الشاعر — بناء على ما تقدم — أن يروى
أشياء حدثت بالفعل — بل أشياء يمكن أن تحدث ++ أشياء
جائزة ++ طبقا لقانون الضرورة أو الاحتمال *

وليس مما يفرق بين الشاعر والمؤرخ ، أن الأول يكتب
نظما والثاني يكتب نثرا ++ فيمكن نظم أعمال هيرودوت ،
ولكنها مع ذلك ستظل تنسب الى التاريخ * فكما قلت :
المؤرخ يروى ما حدث أما الشاعر فيروى ما يمكن أن يحدث —
وبهذا فالشعر أعظم من التاريخ كما أنه أقرب منه الى روح
الفلسفة ++ لأن الشعر يعنى بالعام أما التاريخ فيعنى بالخاص *

مثلا عندما يصور الشاعر انسانا له شخصية معينة ،
يتصرف أو يتكلم بطريقة معينة — فهذا عام — أما عندما يصف
المؤرخ شخصية تاريخية ، فهذا خاص ++ أى محدد *

وهكذا يتضح أن الشاعر إنما هو شاعر بكونه خالقاً
للقصة لا مجرد ناظم لأحداث • حيث أن القدرة على المحاكاة
هى التى تجعل الشاعر شاعراً •• ولكن مادة المحاكاة هى الأفعال
أو الأحداث لا كما حدثت بالفعل بل كما يمكن أن تحدث -
بالاحتمال - أو كما يجب أن تحدث بالضرورة •

والاحتمال والضرورة ، تنصبان على تطور الحدث -
فالحدث يتطور ، وفقاً للاحتمال أو الضرورة ، حسب ما هو
قائم فى بداية الحدث •• وهذا التطور يلغى عامل الصدفة ،
كما أنه يلغى بالطبيعة كل ما هو خارج أصلاً عن بداية الحدث
أو الموقف •• وكأنما الموقف أو البداية فرض يتحتم أن يؤدي
الى نتيجة معينة •• ولا يسمح بأى عامل دخيل تماماً كما هو
الشأن فى المسائل الرياضية •

وهذا لا يتأتى الا اذا قامت المسرحية أساساً على المفارقة
لأنه بدون المفارقة يمكن أن يكون هناك أكثر من خط لسير
الأحداث •

أما المفارقة فتؤدي بالتحتمية الى خط سير واحد للأحداث
وهو خط الصراع الدرامى الذى يؤدي بدوره الى النهاية
أو الانقلاب كما سبق أن أوردنا •

ولستخلص من هذا عدة أمور :

أولاً - ان الحدث فى الدراما يختلف عن الحدث بمعناه
المألوف فى الحياة - اذ أنه لا يحاكي ما حدث بالفعل ،
بل ما يجوز أو يجب حدوثه - وهذا فرق آخر بين الحدثين •
ثانياً - فالمحاكاة اذن ليست تقليد ما هو موجود فى
الحياة •

ثالثاً - انها اصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة فما يجوز
أعم وأشمل مما حدث بالفعل •

وفى الحياة كثير من الأشياء المتناقضة أو الجرائم التى تمر
دون عقوبة ما - أما فى الفن ، فلا وجود لمثل هذه الأشياء -
هنا مثلاً ما اسميه بالعدالة الشعرية - وهى التى يستنضاهها
ينال الشر عقابه •

رابعاً - ومن ثم فالفن أسمى من الحياة - انه لا يحتوى
ما حدث مرة - بل ما يسكن أن يحدث باستمرار •

خامساً - ولذلك فليست الواقعية فى تقليد الواقع -

فغالبا ما يخضع هذا الواقع لعوامل كثيرة من المصادفة
والفوضى - انما الواقعية في محاكاة القوانين أو النواميس ،
التي وفقا لها تسير الأشياء •

سادسا - وبناء عليه - فاذا كان لأحد أن يقلد الآخر
فالحياة هي التي تقلد الفن لا الفن الذي يقلد الحياة •

البناء الآلى والعضوى

أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديثى - أى الحدث الذى تتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم ، وهو خطأ يقع فيه الشعراء الذين تنقصهم الدراية الفنية كما يقع فيه الممثلون أحيانا عندما يضيفون الى الحدث أو يطيلون فى بعض أجزائه لكى يظهروا براعتهم فى التمثيل ، ولكن ذلك فى الواقع يكسر الارتباط بين أجزاء الحدث المختلفة ويعوق تقدمه ويعطل استمراره .

وبما أننا نتحدث عن الحوادث التى يتكون منها الحدث ، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ، ولكنه أيضا حدث يثير الفرع والشفقة .

ولذلك فالذى يفى بهذا الغرض الأخير هو الحوادث التى ليست فى ذاتها غير متوقعة ، بل التى هى نتائج غير متوقعة لما سبقها من حوادث ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها لأنها ليست حوادث وليدة الصدفة بل تنطوى على تخطيط دقيق .

وهذا يؤكد ويفسر مرة أخرى ما يعنيه أرسطو بالبداية والصراع الدرامى والمفارقة •

فالقصة الحوادية هي التي لا تبني على المفارقة وهي التي بالتالي تتطور في خط مستقيم يعتمد على اضافة مادة الى أخرى دون أن يسمح في النهاية بالانقلاب - ومثل هذا الحدث قد يكون مثيرا للالتباه ومسليا ، ولكنه في الحقيقة ليس حدثا دراميا وهو قد يتخفى أحيانا في زى الدراما كما هو الشأن في بعض المسرحيات التي تعتمد على الحوادث لا على الحدث الدرامى •

القصة البسيطة والمركبة

القصص نوعان بسيطة ومركبة - تماما كالحدث الذي
تحاكيه •

فالحدث مادام يتمتع بالوحدة والاستمرار حدث درامى ،
ولكنه بسيط اذا كانت المأساة فيه ليست نتيجة للانقلاب
أو الاستكشاف - ومركب اذا كانت المأساة فيه نتيجة للانقلاب
أو الاستكشاف أو كليهما •• ولكن الانقلاب أو الاستكشاف
يجب أن ينبع من بناء القصة نفسه بحيث يصبح النتيجة الطبيعية
لمراحل الحدث السابقة •

فهناك فرق كبير بين الحوادث التي ينبع بعضها من البعض
والحوادث التي فقط يتبع بعضها البعض •

الانقلاب والاستكشاف

الانقلاب أو الثورة هو تغير الى عكس ما كان متوقعا من ظروف الحدث على أن ينبع هذا الانقلاب بالتسلسل الحتمى أو المحتمل •

ففى أوديب مثلا عندما يأتى الرسول الى أوديب يكون هدفه أن يجعل أوديب سعيدا بأن يكشف له عن حقيقة مولده •• ولكن هذا يحدث أثرا عكسيا فى أوديب •

أما الاستكشاف فهو التغير من حالة الجهل الى حالة العلم لدى الشخصيات التى على شقائها أو سعادتها تتوقف المأساة •

وأحسن أنواع الاستكشاف هو الذى يصاحبه الانقلاب كما فى أوديب لأنه يثير الشفقة والفرح •

والاستكشاف نسبى •• ولذلك فهو قد يكون لدى أحد الطرفين دون الآخر أو لدى الطرفين معا •

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن أجزاء التراجيديا أو عناصرها

مثل البرولوج والكورس والاكسود والاييسود ، وكلها عناصر خاصة بالتراجيديا الاغريقية • ولا يهمننا منها شيء في نظرية الدراما •

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن مصير الشخصيات — وهو يدلى ببعض النصائح للكتاب فيوصى بما يجب تجنبه وما يجب اتباعه :

فبما أن التراجيديا يجب أن تحاكي حدثا مركبا لا بسيطا يشير الشفقة والفرع لذلك فالتغير من السعادة الى الشقاء يجب أن لا يكون من نصيب الشخصية الفاضلة ، لأن هذا من شأنه أن يثير الاشتزاز لا الشفقة والفرع •

وكذلك على الكاتب أن يتجنب أن يكون التحول من الشقاء الى السعادة من نصيب الشخصية الشريرة • لأن هذا فضلا عن أنه لا يرضى من الناحية الأخلاقية فهو لا يؤثر فينا اذ لا يثير الشفقة أو الفرع •

وكذلك يجب تجنب تصوير رجل شرير وهو يتحول من السعادة الى الشقاء ، اذ أن هذا ولو أنه قد يرضى من الناحية الأخلاقية ، الا أنه لا يثير فينا الشفقة أو الفرع • لأن الشفقة

انما تثار بالمصائب التى لا يستحقها صاحبها ، والفزع انما يثار عندما نجد بعض الشبه بين من يعانى على المسرح وبين أنفسنا .

وهكذا يتبقى لنا اختيار واحد وهو الشخصية التى ليست فاضلة كل الفضيلة ، أو عادلة كل العدالة ، ومع ذلك فهي ليست شريرة ، أو سيئة بارادتها بل عن طريق خطأ أو ضعف داخلى بهاء

وهكذا نجد أرسطو يؤكد مرة أخرى ، أن المفارقة الدرامية ، هى الأساس فى الحدث الذى تحاكيه التراجيديات ، فهذه المفارقة تتوفر فى الشخصية التى ليست سيئة كل السوء ، وليست فاضلة كل الفضيلة . ان السوء فيها شيء داخلى ، ليس لها به وعى أو معرفة - فهي على وعى بأنها فاضلة ، ولكنها تجهل الخطأ أو الضعف الذى يؤدي الى الشر وبالتالي يؤدي الى شقتها ++ ومن هنا كانت المفارقة .

أما الشخصية الفاضلة كل الفضيلة ، أو السيئة كل السوء فاذا تغير مصيرها من السعادة الى الشقاء فليس فى هذا التغير مفارقة ما وبالتالي فليست به درامية .

وهكذا يتضح أن تغير المصير فى التراجيديات يجب أن يكون

من السعادة الى الشقاء لا العكس - على أن يكون هذا
نتيجة للرذيلة بل لضعف داخلي بالشخصية *

وهناك بعض الأحداث التي تنتهي نهاية مزدوجة فهي
سيئة بالنسبة لبعض الشخصيات ، وغير ذلك بالنسبة للشخصيات
الأخرى - وقد تعجب الجماهير بمثل هذه الأحداث ولكن ذلك
يرجع الى ضعفها ، لأن المتعة التي تزودنا بها هذه الأحداث هي
من نوع المتعة التي تزودنا بها الكوميديا لا التراجيديا *



ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن المناظر وكيف يستعين بها
بعض الكتاب لاثارة الفزع والشفقة - ولكن هذا خطأ ،
اذ على الكاتب أن لا يتجه الى أى عامل خارجي ، بل يعتمد
على الحدث نفسه في اثارة الشفقة والفزع *



ومرة أخرى يتناول أرسطو ناحية من نواحي المفارقة ،
عندما يتحدث عن الأحداث التي تثير الشفقة والفزع ولن
تحدث *

وهو يقول ان هذه الأحداث تقع بين الأصدقاء أو بين
الأعداء أو بين أناس لا هم أصدقاء ولا هم أعداء *

فإذا قُتل عدو عدوه أو حاول قتله فإن ذلك لن يثير في نفوسنا الشفقة •• انه أمر مألوف •• ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء •• ان أفعالهم لا تثير فينا شفقة أو فرعا •

أما اذا حدثت المصائب بين الأصدقاء — مثلا عندما يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ولدها أو العكس فمثل هذه الأحداث لا بد أن تثير فينا الشفقة والفرع •

ونلاحظ هنا توفر ركن من أركان المفارقة — وهو الاتفاق أو التشابه — فالطرفان يجب بعضهما الآخر •• تماما مثل عطيل وديمونة — وهذا الاتفاق هو في الحقيقة ركن المعرفة •

يبقى بعد ذلك ركن آخر وهو ركن الاختلاف أو الجهل بالاختلاف وفي هذا يقول أرسطو أن الفعل المفزع قد ينفذه صاحبه وهو يعلم تماما ما يفعل — كما كان الحال في التراجيديا في أول عصرها — مثلا عندما صور (يوريديس) ميديا وهي تقتل أطفالها •

ويمكن أيضا أن ينفذ الفعل الفظيع صاحبه وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ولكنه بعد ذلك يكشف العلاقة كما هي الحال في أوديب لسوفوكليس وهناك حالة ثالثة وهي عندما

يوشك الشخص أن يأتي بالفعل الآثم وهو في حالة جهل ثم
يكتشف اكتشافا مفاجئا يمنعه من اتمام فعلته *

ويفضل أرسطو الحالة الثالثة ويضرب مثلا لذلك ميروبي
في مسرحية Cresphontes وهي توشك أن تقتل ولدها
ثم تكتشف فجأة أنه ابنها فتمتنع عن قتله *

ولعل تفضيل أرسطو لهذه الحالة يرجع الى أن الاكتشاف
في الحالة الثالثة يؤدي الى الانقلاب أما في الحالة الثانية
فالاكتشاف يأتي متأخرا ولذلك فالانقلاب لا يصيب مصير
طرفي الصراع بل مصير طرف واحد *

وهناك سبب آخر - كما يبدو - وهو أنه في الحالة
الثالثة يظل طرفا الصراع أو المفارقة في حالة توازن حتى النهاية.*
وهذه هي المفارقة بمعناها الصحيح فهي لا تعنى أن يتغلب أحد
الطرفين على الآخر بل تعنى أن يتصارع الطرفان دون أن
يتحتم انتصار أحدهما على الآخر *

أيا كان الأمر فالمهم أن أرسطو بحديثه عن الحالات الثلاث
التي يحدث فيها الفعل المفزع أو الفظيع يكاد يرجع الحالة
الأولى وهي حالة العلم الى المرحلة الأولى لنشأة التراجيديا
وهو بذلك يقلل من أهميتها أما الحالة الثانية والثالثة فكل

منهما تنبنى على جهل أحد طرفي الصراع بالطرف الآخر ولذلك
فكل منهما يمثل حالة مثيرة للشفقة والفرع وبالتالي موالية
للتراجيديا •

وهكذا نرى أن جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر مع
اتفاق أو تشابه الطرفين - شرطان أساسيان لتوفر الأثر
التراجيدي - وهنا يجدر بنا أن نتذكر أن هذين الشرطين انما
هما ركني المفارقة كما أوردناها سابقا •

وهكذا يوضح أرسطو بما لا يقبل الشك أن الحدث
الذي تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف في
الحياة وأن أهم أوجه هذا الاختلاف أن الحدث الدرامي
ينبنى وينبع ويقوم أساسا على المفارقة الدرامية - انه في
الحقيقة لاشئ سوى هذه المفارقة التي تتطور الى أن تصل
الى الاكتشاف والانتقال - وليس البناء الدرامي أو القصة
المسرحية - أو الحبكة أو غير ذلك من التعبيرات الا المفارقة
الدرامية نفسها وقد أخذت الحيز المناسب وتطورت الى أن
تبلغ النهاية •



الشخصيات

.. هذا عن البناء الدرامى أو القصة المسرحية - إنما عن الشخصيات فيبى أرسطو أربع ملاحظات :

أولا - يجب أن تكون فاضلة - وتعليل اصرار أرسطو على ذلك أن التراجيديا الاغريقية فى مجموعها لم تكن تسمح بالشخصيات الدنيئة أو الحقيرة مثل اياجوس * وتعليله أيضا أن أرسطو ربما كان بهذا يرد على أفلاطون عندما وصف الفن فى (الجمهورية) بأنه لا أخلاقى لأنه يقدم لنا صورا من الرذيلة *

على أى الأحوال فأرسطو يتطلب من الشخصيات أن تكون فاضلة - وهو يقول ان هذا ممكن حسب الظروف * * ويدلل على ذلك بأنه حتى النساء والعبيد يسكن أحيانا أن يكونوا فضلاء (ولو أن المرأة عادة شريرة أكثر منها فاضلة أمام العبد فهو عادة شرير على الدوام) *

المهم كما قلنا أن أرسطو يطلب أن تكون الشخصيات فاضلة أساسا ولعل التفسير لهذا هو أننا حتى ازاء الشخصيات

الغير الفاضلة مثل (ماكبت) فان ما يثير في نفوسنا الفزع
والشفقة وبالتالي يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيديا انما هو
الجانب الفاضل فيها لا الشرير •• ففي هذا الجانب نتعرف
على أنفسنا ومعها تتعاطف •

أما ثانى مطالب أرسطو بالنسبة للشخصيات فهو الملاءمة
فمثلا لا يمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة
لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء •

والمطلب الثالث هو التشابه - أى أن تكون الشخصية
لها من شبيهاها في الحياة ما يجعلها مقنعة - وهو ما نسميه
الآرن بالايهام بالواقع •

أما المطلب الرابع والأخير وهو أهمها جميعا - لأنه أشملها
فهو التناسق - أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في
أفعالها وتصرفاتها فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلا
يجب أن يصور دائما هكذا •

فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات الغير متناسقة
بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق - لأن
التصرفات التى تصدر عن شخصية معينة هى تصرفات معينة
لا تصدر عن شخصية غيرها •• فاذا حدث أن تصرفت الشخصية

في بعض المواضع في المسرحية تصرفات غريبة عليها - أى غير
نابعة من طبيعتها وبالتالي غير متناسقة مع بقية تصرفاتها فإن
معالم الشخصية تضيع حتى لقد تبدو لها وكأنها شخصية
غريبة - جديدة على الحدث *

ففى الشخصيات كما فى القصة يجب على الكاتب أن يهدف
دائما الى ما هو ضرورى أو محتمل بحيث يجعل الشخصية
تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا *

ويختتم أرسطو حديثه عن الشخصيات فيقول :

بما أن التراجيديا هى محاكاة ما هو أفضل ** لذلك يجب
أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر ** فهو اذ
يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذى يرسمه يسعى دائما الى
أن تكون الصورة أفضل من الأصل *



الاستكشاف

أنواعه :

أما أن يكون الاستكشاف عن طريق علامات محسوسة
ملموسة - كآثار جروح أو رمح أو سيف - أشياء خارجية
يتعرف بها البطل على شخص أو أشخاص .

وأما أن يكون الاستكشاف عن طريق الذاكرة - إذ قد
يثير منظر أو سماع شيء مدين ذكرى معينة وبناء على ذلك يتم
الاستكشاف .

وهناك الاستكشاف عن طريق الاستنتاج - « التفكير » ،
مثلا الشخص الذي وصل يشبهني ولا أحد يشبهني
الا أوريستيس ولذلك فهذا الشخص هو أوريستيس .

ولكن أفضل أنواع الاستكشاف ما كان ينبع من الحدث
نفسه فكل الاستكشافات الأخرى إنما هي دخيلة على الحدث
أما الاستكشاف الذي ينبع منه فهو يأتي بأثر فعال لأنه النتيجة
الطبيعية لتسلسل الحوادث .

نصائح لكتاب المسرح

١ - يجب على الشاعر أن يضع نفسه - وهو يكتب -
التراجيدية - موضع المتفرج - اذ أنه بهذه الطريقة يستطيع
أن يميز ما هو مناسب من غيره كما يستطيع أن يتعاشى
المتناقضات .

٢ - بل يجب على الشاعر أن يقوم على قدر المستطاع -
بدور الممثل أثناء كتابته للمسرحية فيمثل الأدوار التي يكتبها -
اذ أننا نشأرك في آلام من يتألم حقيقة وفي غضب من هو فعلاً
غاضب . ومن هنا كان الشعر يتطلب منا سرعة تخيل عظيمة
أو حماساً يشبه الحزن - فبسرعة التخييل تشكل أنفسنا بسهولة
حسب الشيء الذى نحاكيه وبالحماس يمكننا أن ننطلق خارج
أنفسنا فنصبح نفس الشيء الذى نتخيله .

٣ - عندما يختار الشاعر موضوعه يجب أن يرسم خطة
عامة ثم بعد ذلك يرسم التفاصيل - والموضوع عند أرسطو
ليس الفكرة كما قد يتصور البعض - انه القصة فى خطوطها
العريضة - وهو يضرب لذلك مثلاً بمسرحية (ايفيجيتيا) .

فهذه هي الخطة أو القصة في خطها العام :

عذراء وهي على وشك أن يضحي بها - تبعد عن المذبح
وتنقل الى بلد آخر حيث كانت العادة أن يضحي بجميع الغرباء
للآلهة ديانا .

وتعين العذراء راهبة معبد ديانا + وبعد وقت يصل شقيق
العذراء ويقبض عليه ويقاد الى المعبد لكي يضحي به - وهنا
يحدث الاستكشاف وتنقذ حياته .

هذه هي خطة مسرحية (ايفيجينيا) وبعد أن يرسمها
الشاعر ويختار أسماء شخصياته عليه أن يفصل حوادث الحدث
وهي التي في الدراما يجب أن تكون قصيرة وقليلة عكس ما هي
عليه في الملحمة .

التطور والتعقيد

كل تراجيديا تتكون من مرحلتين : التعقيد والتطور .

والتعقيد هو كل ما بين البداية وآخر أجزاء المسرحية حيث يبدأ تغير المصير . . والتطور هو كل ما بين بداية تغير المصير والنهاية ويجب على الشاعر أن يعنى بالمرحلتين التعقيد والتطور على حد سواء . فغالبا ما يتقن الكاتب التعقيد ولكنه لا يجيد التطور .

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الفرق بين الحدث الدرامى والحدث الملحمى . . فالحدث الملحمى يصور قصة تتكون من قصص كثيرة عكس الحدث الدرامى ولذلك فاذا حاول كاتب مسرحى مثلا أن يأخذ القصة التى تروىها الالياذة كموضوع لمسرحيته فلاشك أنه سيفشل ، ففى الملحمة يسمح الطول بتميز الأجزاء ولكن هذا لا يتسنى فى التراجيديا .

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الكورس والدور الذى يقوم به فى التراجيديا * * ورغم أن الكورس من سمات التراجيديا الاغريقية بالذات الا أن ملاحظات أرسطو فى هذا الصدد لها أهميتها بالنسبة لبعض القضايا العامة *

مثلا ان الكورس يجب أن يكون جزءا من الكل * * بمعنى أنه يجب أن يقوم بدور فى الحدث كما هو عند سوفوكليس ولا يكون منفصلا عن الحدث كما هو فى يروبيديس *

وفى هذا الصدد يتحدث أرسطو عن الأغاني الجماعية فى المسرحيات فيقول أنه فى الكثير من المسرحيات هذه الأغاني لا صلة لها بموضوع المسرحية التى هى فيها ولذلك فقد أصبحت بهذا الشكل أغاني منفصلة يمكن وضعها فى أى مكان *

وهذا ينطبق على المسرحيات الغنائية أو التى بها أغان — فان لم تؤد هذه الأغاني دورا فى الحدث — أى اذا لم تشارك فى تطوير الحدث * * أصبحت دخيلة على البناء المسرحى *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن الفكر فى المسرحية ، وهو يعنى بالفكر أو العواطف كل ما يساعد على اثبات أو نفى

قضية ما ، وكذلك كل ما يشير المشاعر كالشفقة والفرح والغضب
وما شابه ذلك : وكلها مسائل نهتم بها في الخطابة *

ولكن الفرق بين استعمالها في الدراما والخطابة هو أننا
في الدراما نجعل هذه المشاعر تبدو طبيعية كجزء من الحدث
فهي تتماشى مع الشخصية لأنها التعبير الطبيعي لها *

نحن اذن نصورها دون أن نشير إليها أو نظهر ما فيها
من بلاغة * * أي انها ليست هدفا في حد ذاتها *

أما في الخطابة فإثارة هذه المشاعر في الناس مسألة لا تنأى
الا عن طريق الخطيب وبالتالي فهي لا يمكن أن تبدو طبيعية بل
الاصطناع فيها هو الأساس *

والذى يهمنا هنا هو تأكيد أرسطو أن ما يشير مشاعر
المتفرج في المسرح من خطب ، أو أحاديث * * أو حكم الخ * *
يجب أن لا يكون هدفا في ذاته كما في الخطابة - بل يجب أن
ينبع من الحدث فهو جزء منه مثل بقية الأجزاء *

أما عن اللغة التى تكتب بها التراجيديات ، فيقول أرسطو
الكثير * ولكنه لا يهمنا فى شيء ، اذ أغلبه يختص باللغة

اليونانية — على أن هنالك ملاحظة عامة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجميدا ، يجب أن تكون واضحة مفهومة دون أن تكون مبتذلة •

وهذا قد يتأتى باستعمال الألفاظ التى مازالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم — أى التى لم تفقد بعد كيانها لأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم •

ويقودنا هذا الى استعمال اللغة العامية فى المسرح المصرى — فبعض المسرحيات تستعمل لغة عامية مبتذلة — أى فقدت مدلولاتها •• ولكن بعض المسرحيات الأخرى تستخدم لغة عامية لها دلالتها ولعل هذا يفسر كيف أن بعض المسرحيات — رغم أنها مكتوبة باللغة العامية — تستطيع أن تصور من خارجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى •

على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصيحى • وقد يقول البعض انها مسألة لغة المسرح •• فهل للمسرح حقاً لغة خاصة به ؟

قد يكون هذا جائزاً أو مفهوماً ، لو أن ما نعنيه بهذه اللغة أن تكون لغة الشخصيات المختلفة التى تتألف منها المسرحية •• فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التى تتكلمها •

ولكن هذه اللغة ليست مجرد قواف أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض .. فاللغة حركة وإيقاع ثم هي تختلف في الشخصية الواحدة بين الموقف والموقف ، وتختلف أخيرا عن اللغة كما تستعمل في الحياة . فليست المحادثة التي نسمعها بين شخصين أو أكثر حوارا مسرحيا .

ولا يعني هذا أن الحوار المسرحي يجب أن يتكون من جبل قصيرة ، أو عبارات واضحة ، أو ألفاظ غير مبتذلة وغير ذلك من الأوصاف التي يتخيلها البعض .. فليس هناك أسلوب أفضل من أسلوب ، وليس هناك أسلوب حسن في ذاته ، أو سييء في ذاته .. لأن الأسلوب انما هو خلق التعبير المناسب لما يراد التعبير عنه فهو بهذا الشكل نسبي دائما .

ولكن مهما كان الحال فالحوار المسرحي يختلف عن حديث يدور بين اثنين .. اذ هناك حقيقة هامة يجب أن لا ننساها . وهي أن الحوار المسرحي ليس مجرد حوار .. انه جزء من أجزاء الحدث .. ولذلك فيجب كما هو الحال في أي جزء من أجزاء الحدث .. أن يدفع الحدث الى التطور ، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلا بما سبق - وكل هذه الأشياء يجب أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد .

الفهرس

الصفحة

صورة من قريب	٣
الفصل الأول :							
التفنن النقدى للبلاغة الأدبية	٣٩
الفصل الثانى :							
الكلاسيكية ومدرسة النقد الحديث	٧١
الفصل الثالث :							
الشكل والمضمون : وجهان لعملة واحدة	٩٣
الفصل الرابع :							
المنهج العلمى للنقد الأدبى	١١٧
الفصل الخامس :							
التأثير والتطوير	١٣١
سمير سرحان والنقد الموضوعى	١٣٥
١٣:٩							

الصفحة

١٥٥	محمد عناني والنقد التحليلي
١٧١	عبد العزيز حمودة وعلم الجمال
١٨٥	ماهر شفيق فريد والنقد الحديث
١٩٧	قائمة المراجع

ملحق مختارات من كتاب رشاد رشدي النقدية :

٢٠١	مختارات من كتاب ما هو الأدب
٢٠٣	بلاغة العمل الأدبي
٢١٣	موضوعية الأدب
٢٢١	الأدب والحياة
٢٣٢	الشكل والموضوع
٢٤٣	مختارات من كتاب فن القصة القصيرة
٢٥٤	بناء القصة
						مختارات من كتاب (نظرية الدراما من أرسطو الى الآن)
٢٦٣	التراجييديا
٢٦٧	بناء القصة
٢٨٤	التراجييديا والتاريخ
٢٨٨	البناء الآلي والعفسوي

صدر من هذه السلسلة

- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| ١ - د. علي شلش | ٧ - أنور المعداوى |
| ٢ - د. عبد العزيز الدسوقي | ٢ - حسين المرصفي |
| ٣ - د. محمد عبد المطلب | ٣ - عز الدين اسماعيل |
| ٤ - د. أحمد الهوارى | ٤ - اسماعيل أدهم |
| ٥ - د. وليد منير | ٥ - ميخائيل نعيمة |
| ٦ - د. علي شلش | ٦ - أحمد ضيف |
| ٧ - أ. جمال مقابلة | ٧ - شكرى عياد |
| ٨ - د. كمال نشأت | ٨ - مصطفى عبد اللطيف
السحرتى |
| ٩ - د. مصطفى عبد الفنى | ٩ - زكى نجيب محمود |
| ١٠ - د. أحمد البدوى | ١٠ - سيد قطب |
| ١١ - د. أحمد حسين الطماوى | ١١ - جرجى زيدان |
| ١٢ - نبيل راغب | ١٢ - رشاد رشدي |



العدد القابل

١ - د. أحمد درويش

أحمد الشنايب ناقدًا

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque Alexandrine

رقم الايداع ١٩٩٣/٥٥٧١

الترقيم الدولى 6 -- 3423 -- 01 -- I.S.B.N. 977

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

يعد رشاد رشدى من أوائل النقاد الذين قدموا المدرسة الحديثة في النقد ، وهذه المدرسة التي ركزت على العناصر الموضوعية والتحليلية في تناول العمل الفني .

ولا بد أن نسجل له هذه الريادة خاصة أن النقد في مصر والعالم العربى كان يتراوح بين التفسير الإجتماعى للعمل الفني ، أو التعبير عن شخصية الأديب وحياته الشخصية مما كان يؤدي بالنقاد نفسه إلى أن يقدم انطباعاته الشخصية من واقع تجربته الذاتية على أنها نقد وتحليل .

وقد قدم رشاد رشدى في دراساته النقدية ومحاضراته وندواته هذه المدرسة النقدية الموضوعية التحليلية سواء على مستوى التنظير أو التطبيق .

ولا شك أن تلاميذه الآن ينتشرون في أرجاء العالم العربى يحملون نفس الشعلة الموضوعية .